STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 4 (48), 2014

Sumar

RECENZII

REVISTA REVISTELOR

IN MEMORIAM

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 4 (48), 2014

Sommaire

COMPTES RENDUS ET NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES

IN MEMORIAM

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 4 (48), 2014

Summary

BOOK REVIEWS

REVIEW OF REVIEWS

IN MEMORIAM

THE PASSION, DEATH AND RESSURECTION MURALS PAINTED INSIDE ST. MATTHIAS CHURCH IN RÂŞNOV (1500)

de DANA JENEI

Résumé

L'église paroissiale Saint-Matthias de Râşnov, une basilique romane à trois nefs et tour-clocher à l'ouest, a été construite au XIII[e] siècle et modifiée successivement jusq'à la fin du XV[e] siècle, lorsque l'encadrement de la sacristie, avec la profilature du début de la Renaissance a été installé.

À l'intérieur**,** seulement l'ensemble peint en 1500 sur le mur nord du chœur, représentant le Cycle de la Passion, Mort et Résurrection du Christ est visible maintenant.

Des traces de couleur à l'extérieur ont été mentionnées par Walter Horwath en 1928, Virgil Vătăşianu en 1959 et Vasile Drăguţ en 1965, l'image très endommagée représentant Jésus de l'Eucharistie étant découverte sur le nord de l'abside. Au-dessus, dans la section où le plâtre a été enlevé, un fragment de cadre d'une peinture plus tardive a apparu aussi, tandis que l'an 1594 est écrit sur la couche supérieure.

Le Cycle Pascal, comme le motif dévotionnel *Vir dolorum* peint avant, est lié à la présence du Saint-Sacrement dans la niche du tabernacle (remplacé en 1753 par un *ex-voto*), étant intégré dans le contexte plus large de la préparation liturgique, évoquant à la fois les pratiques et les croyances du courant spirituel *Devotio moderna*. Dix images ont été peintes symétriquement sur le mur des deux baies du chœur dont la succession n'a pas été respectée pour mettre en évidence la Cène et la Crucifixion, situés dans les tympans. La Prière dans le jardin, l'*Ecce Homo*, peut-être le Couronnement d'épines et la Flagellation (le dernier, dans une variante iconographique rare, inspiré par le cycle des gravures d'Allemagne du Sud, intitulé «Les sept chutes de Jésus et les sept douleurs de Marie», c. 1480), sont en grande partie couverts de chaux. Vers l'abside, se trouvent le Portement et la Descente de la Croix, la Mise au tombeau, avec l'an 1500 peint au-dessus, et la Résurrection.

L'ensemble se rattache, comme iconographie et style, à la tradition de la peinture des successeurs sud-allemands de Hans Pleydenwurff – Michael Wolgemut à Nuremberg, Wolfgang Katzheimer à Bamberg et Hans Sienbenbürger à Vienne. Le retable de Schottenstift, ouvrage de référence du dernier réalisé avec son atelier a été vraisemblablement connu par le peintre de Râşnov, qui utilise également des motifs issues directement de l'art néerlandais, et moins les sources graphiques comme les œuvres transylvaines à dix-quinze années plus tôt, en créant des compositions originales dont, au moins, le Portement et la Descente de la Croix sont des contributions originales à la peinture européenne de cette époque de passage entre Gothique et Renaissance.

Keywords: Transylvania, Râşnov, mural painting, iconography, Passion Cycle, Late Middle Ages.

The medieval parish church of St. Matthias in Râşnov is a Romanesque three nave basilica with a western tower, built in the thirteenth century and successively modified until the late fifteenth century, when the early Renaissance stone carved door frame of the sacristy was installed[1].

From the painted decoration inside, only the ensemble of the northern wall of the choir representing the Cycle of Passion, Death and Resurrection of Jesus, from 1500, is preserved.

Traces of colors on the exterior of the construction were mentioned by Walter Horwath in 1929[2], Virgil Vătăşianu in 1959[3] and Vasile Drăguţ in 1965[4]. The extremely damaged image of the Eucharistic

---

[1] The first documentary mention of the church dates back in 1394, in connection with the parish priest Steven, dean of the Chapter in Braşov, *Urkundenbuch* zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen, Hermannstadt, 1902, III, p. 26. About the church, see Walter Horwath, *Rosenau*, in *Das Burzenland*, IV, *Die Dörfer des Burzenlandes, Kronstadt*, 1929, p. 134–135 and Hermann Fabini, *Atlas der siebenbürgisch-sächsischen Kirchenburgen und Dorfkirchen*, Hermannstadt-Heidelberg, I, 1998, p. 616–621.

[2] Walter Horwath, *Rosenau*, p. 135.

[3] Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959, p. 774.

[4] Vasile Drăguţ, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, SCIA, 1/1965 p. 91. In 2002, the exterior of the monument was improperly renewed.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 9–27, Bucureşti, 2014

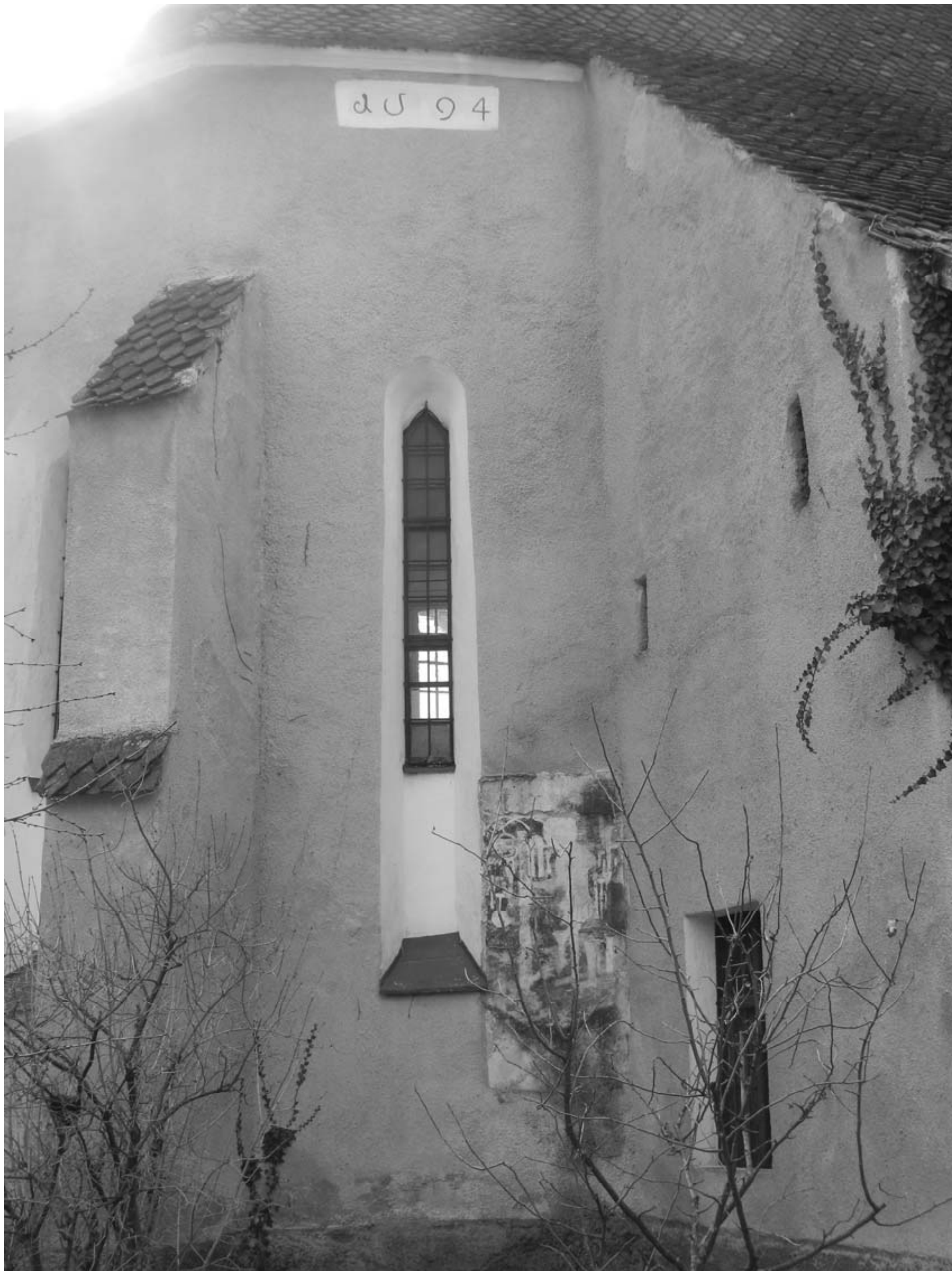


Fig. 1. *Vir dolorum* with *Arma Christi*. Râşnov, St. Matthias Church, north wall, outside the apse, mid fifteenth century. Fragment of a later painting and the year 1594 written under the cornice on a superior layer.

Jesus was discovered on the north side of the apse[5], above which a fragment of the frame of another later painting is visible in the section where the plaster was detached, while the year 1594 is written on an upper layer (Fig. 1). In the figurative image, the Savior showing his wounds, with the blood pouring out from his side into the Chalice is represented between the Instruments of Passion, part of which are preserved only in negative, which makes them difficult to be red. The crown of thorns and the bandages hang symmetrically,

[5] Dana Jenei, *Iconographical Problems of the Late Medieval Painting in Transylvania*, in *Regionális és európai kapcsolatok Kelet-Közép Európa Középkori falfestészetében*, Balatonfüred, 2009, due to be released.

on the arms of the Cross, the *flagrum* with the lead pieces stylized as stars, the bunch of rods, the knife, the crossed sticks, the ladder, the column, the lance, the vinegar-soaked sponge on the hyssop branch, the nails, and the lop-sided Judas bag, as painted in Bad Mergentheim, probably overlapped by a small T shaped object (hammer, drill, rope?), are decipherable around[6]. *Vir dolorum* showing his side wound between four angels wearing *Arma Christi* was also painted on the façade of the parish house in Sibiu (c. 1500) after Master E. S.'s engraving (Fig. 6)[7], while in the fragmentary image from the church in Nuşfalău[8], Mary is the one who points the wound on the Lord's side. The Man of Sorrow is schematically represented inside the choir in Sântimbru-Alba, where behind Jesus, who is flanked by two angels hands covered and wings decoratively bordered[9], the ladder, the column with the rope, the chain, the reed and the sponge, the tongs and the scourge are displayed. The purse with the thirty pieces of silver of Judas' betrayal is hanged on one of the nails fixed in the Cross, while the *titulus crucis* is represented as a gothic scroll over the crown of thorns.

In 1500, when the Passion Cycle from Râşnov was accomplished, *Laurentius, plebanus in Rosnaw, provincia (B)Vrciae*, became a member of the Holy Spirit Brotherhood in Rome[10]. The inner ensemble of the church, same as the earlier mid fifteenth century *Vir dolorum* outside, is linked to the presence of the Holy Sacrament in the Eucharist niche on the northern wall of the sanctuary that was integrated into the paintings, in the larger context of Liturgical preparation[11]. This emplacement is a constant of the iconographical program of Medieval Catholic churches, as also preserved in the Transylvanian murals from Mălâncrav (before 1405), Curciu (first decades of the fifteenth century) and Ioneşti (1522), the last two being recently uncovered by the team led by Péter Pál and Lóránd Kiss[12], or Suseni (end of the fifteenth century), known only from the water color copies of Jószeph Huszka[13]. The inferior part of the representation is still under the lime, the color layer is damaged and certain scenes are placed at a considerable distance above the ground, so that until a necessary restoration will be accomplished, the art historian's observations have a preliminary character.

The succession of the ten episodes distributed on the wall of the two bays of the choir is not respected in order to emphasis the moments of the Passion with Eucharistic connotation – the Last Supper and the Crucifixion, which are placed upside, in the semicircular lunettes. The other scenes are featured in painted rectangular panels with Renaissance frames, like those bounding the Virgin with Child between Saints inside the Black Church in Braşov or the ribs of the choir in Daia Secuiască, in Râşnov also having decorative rosettes at the corners and in the middle of each side.

The Last Supper (Fig. 2) is a remembrance of the Eucharist, when the most important Sacrament of the Church was founded (Luke 22, 27). The figures are sitting around a rectangular table with Jesus symmetrically framed by Apostles, holding at his bosom John, the beloved disciple, face hidden in his arm like in the Schottenstift altarpiece (1469, painting of reference attributed to Hans Siebenbürger and his workshop in Vienna[14]), Master of the Housebook's painting (c. 1475–1480, Berlin, Staatliche Museen),

[6] The devotional image doesn't present the features of the rare image of Sunday Jesus – *Feiertagchristus*, but Dominique Rigaux speaks about the "scholar ambiguity" cultivated between the Instruments of Passion and the tools of the labors forbidden on feasts, whose practice actualizes Christ's sufferance even after his death on the Cross: the spear evokes the blacksmith and the combat, the dice – the gambling and so on. Dominique Rigaux, *Le Christ du dimanche: Histoire d'une image médiévale*, Paris, 2005, p. 45–46.

[7] The image flanks, together with *Maria in sole*, Wladyslaw Jagiello's coats of arms painted in a round niche. Dana Jenei, *Iconographical Problems*; eadem, *Renaşterea transilvăneană – identitate culturală în context european*, Bucureşti, 2013, p. 69; eadem, *Contributions to the Transylvanian Panel Painting at the End of the Fifteenth Century*, in *Acta Musei Brukenthal*, Sibiu, 2013, p 221.

[8] József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdelyi falképek és festett fabrendezések*, II, Budapest, 2004, p. 107.

[9] In the linear monochrome painting, this detail is similar to the lost ensemble from Mărtiniş, known only from the water color copies and reproduced by Mihály Jánó, in *Huszka József, Székelyföldi falképmásolatai*, Budapest, 2008, p. 37.

[10] Johann Roth, *Siebenbürger Mitglieder der Bruderschaft Hospitals zum Heiliges Geist in Rom,* in *Korespondenzblatt des Vereins fur siebenbürgische Landeskundes*, XIII, 9, p. 93–94. In 1487, Laurence was a priest in Cristian/Neustadt, according to Gernot Nussbächer, for whose help I do express again my entire gratitude.

[11] The tabernacle was replaced by an *ex-voto* in 1753. About the paintings: Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania. Ansambluri din secolul al XV-lea*, Phd Thesis, Universitatea Naţională de Arte, Bucureşti, 2004, p. 158–163; eadem, *Gothic Mural Painting in Transylvania*, Bucharest, 2007, p. 116–119.

[12] Zsombor Jékely – Lóránd Kiss (ed. Tibor Kollár), *Középkori falképek Erdélyben. Értékmentés a Teleki László Alapítvány támogatásval*, Budapest 2008, for Ioneşti, the photos from pages 122–125.

[13] Mihály Jánó, *A marosfelfalui alku*, in *Műemlékvédelem. A magyar műemlékvédelem folyóirarta*, LVII, 2/2013, p. 71–105.

[14] Robert Sukale, *Der Maler Johannes Siebenbürger (um 1440–1483) als Vermittler Nürnberger Kunst nach Ostmitteleuropa*, in Evelin Wetter (Hrsg.), *Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst-Kultur-Geschichte*, Ostfildern (2004).



Fig. 2. The Last Supper, fragments of the Agony in the Garden and *Ecce homo* beneath.
Râșnov, St. Matthias Church, north wall, inside the choir, 1500.

Michael Wolgemut engraving's (1491) – with a commensal similarly seated on a X legged chair or in Dupuș retable in Transylvania (c. 1490) – having as graphic source *Biblia Pauperum* from Esztergom (1463–1470, plate XIV)[15], but with this detail differently represented. Christ's figure is profiled on the red rug from the parapet behind, the vertical element that focuses the attention on the psychological center of the image in the works influenced by the Netherlandish painting in Nuremberg, as Hans Pleydenwurf's, or in Vienna, in the Last Supper of the Schottenstift altarpiece, where is rendered as a canopy. In other paintings from the last part of the fifteenth century, the composition is centered by a door, as in Dirck Bouts' well-known oeuvre on the topic (1468, Leuven, Sint Peterskerk), by a pillar at Martin Schongauer (1470–1480, Colmar, Musée Unterlinden) or by a window, from *Biblia Pauperum* to Michael Wolgemut's engraving (1491) and Barholomäeus Zeitblom (c. 1500, München, Bayer Staatsgemäldesammlungen). The color of the rug from Râșnov symbolizes Jesus Passion which it prefigures, while Judas sitting on the opposite side to the left of the table, back to the viewer, should have worn the yellow coat, the color of betrayal, as painted by the majority of masters from the last decades of the fifteenth century: Kaspar Isenmann (1465) and Martin Schongauer, his pupil (1470–1480) – in Colmar, Hans Siebenbürger (1469) – in Vienna, Wolgemut in a hand-colored engraving (1491) – in Nuremberg. The Netherlandish full-page miniature introducing the "Seven Penitential Psalms" displays the red canopy and Jesus giving the communion to Judas, seated at the same place, with the money bag on him (Oxford, Bodleyan Library). As Émile Mâle shows, this type of image appeared in the visual arts under the influence of the religious theater, with the exact location of each character set on the schemes attached to the late fifteenth century dramatic texts[16]. On the right side of the table, one of the apostles fills a glass, an anecdotic element in the religious scene that makes a precise reference to the passage of the Gospel on the role of the Savior that he has revealed during the Last Supper: "For who is greater, the one who is at the table or the one who serves? Is it not the one who is at the table?

[15] Dana Jenei, *Contributions*, p. 219; eadem, *Renașterea transilvăneană*, p. 68. *Biblia Pauperum. Az Esztergomi főszékesegyháyi könyvtár negyvenlapos Blockbuch Bibilia Pauperuma*, Budapest (1966).

[16] *Le Mystère de la Passion du Jesus Christ*, by Jean Michel, in Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1949, p. 58–60.

But I am among you as one who serves" (Luke 22, 27). The introduction in the image of this detail, with the source in the medieval mysteries too, was interpreted as an example of active theology in the spirit of *Devotio moderna*, a direct invitation addressed to the faithful to serve his God and neighbor[17]. In formal terms, the detail seems to be a *ricordo* from Schottenstift (1469, Figs. 3–4). In Kaspar Isenmann's work (1465), two servants frame the table – one with a plate, and one with a tankard in a similar posture and place, such a figure also appearing in a Wolgemut's engraving of the Mamvri Supper (1491). In the Transylvanian altarpiece from Dupuș (c. 1490), the gesture of an apostle getting out breads from a wooden tube might have an analogue interpretation, while its shape recalls the lidded punnet from Master of the Housebook's already mentioned painting in Berlin (c. 1475–1480), with Judas sitting right in front of Jesus, in the middle of the opposite side of the table.



Fig. 3. The Last Supper, detail, apostle serving. Râșnov, St. Matthias Church.



Fig. 4. The Last Supper, detail, servant. Hans Siebenbürger and workshop, Schottenstift altarpiece, 1469, Vienna, Schottenstift Kloster Museum, in Arthur Saliger, *Der Wiener Schottenmeister*, München – Berlin – London – New York, 2005, Fig. XV.

In Schottenstift (1469), the two hosts who greeted Jesus, named in the contemporary dramatic texts Urion and Piragmon by Raoul Gréban, Zacchaeus and Tubal by Jean Michel[18], are also present, this detail being probably adapted after Dirk Bouts' Last Supper (1468), where the master's self-portrait is presumed to be painted, and we might ask ourselves if the third standing figure of the Viennese work doesn't represent the same thing.

The Agony in the Garden is still mostly whitewashed, as well as *Ecce Homo*, the episode that horizontally follows. The few visible elements allow the classification of the two images among the most common schemes of Central European art from the last decades of the fifteenth century, widely spread

[17] Jean-Pierre Suau, *La Cène de l'église Saint-Laurent de Mont-d'Astrac (Gers)*, in *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, 3/1995, p. 293–309.

[18] Émile Mâle, *L'art religieux*, p. 60.

through the German engraving. In the first scene, Jesus is praying in front of the "mountain", hand crossed on his chest, as in Pleydenwurf's Hofer altarpiece (1465, München, Alte Pinakothek), Michael Wolgemuth's Zwikauer retable (1479, Marienkirche)[19] and Master L. Cz., in mirror (c. 1475, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum)[20], with the fence of the garden in the background and the sleeping apostles around, from which only the one behind Him is visible. The Angel of the Lord seems to be represented above, but it is not clear if he offers the "bitter chalice", as in the late works inspired by Schongauer's engraving, sometimes completed or replaced with the Cross[21]. In many cases, the angel is absent[22], or even the chalice lakes, as in the Stötteritzer Retable (c. 1473, Leipzig, Pfarrkirche) and Rueland Fruehauf the Elder's Passion (1491, Wien, Kunsthistorischen Museum). In the murals from Ionești (1522), the angel with *Instrumenta passionis* – Cross, column, spear, hyssop and sponge with vinegar is painted in a cloud above the scene, from which is separated by a line, and can be read as an independent devotional motive.

In the next image from Râșnov, *Ecce Homo*, Jesus is presented by Pilate to the crowd, in front of the semicircular door of the *Praetorium*, as in the works inspired by Meckenem's engraving (B 16), also used as source for the Mediaș retable[23], with other arcades closing the upper part of the composition. Christ is surrounded by three figures that should be Pilate, a soldier and a man in the crowd seen in profile, making the mocking gesture of the "fig", right in his face. This detail usually appears in the scene of Crowning of Thorns, from Schongauer's L 25 in the panel painting, as Wolfgang Katzheimer's Schlüssellfelder retabel (c. 1480), Forchheimer alterpiece, work of one of his followers (c. 1490, both in Würzburg, Mainfränkisches Museum)[24], or in Hans Holbein's watercolors (c. 1500).

The two episodes from the bottom of the bay, representing the moments of the Passion between *Ecce Homo* and the Bearing of Cross are almost entirely under the lime. The small fragments of painting, visible in the areas where the whitewash has randomly fallen, show first of all that the both scenes take place inside the *Praetorium*, as the pavement slabs drew into perspective are painted in the lower edge. The preserved elements permit to identify the rare Scourging scene with the Savior lying down next to the column, the rope tied around his neck being pulled by a soldier well propped feet in the ground, while another one bows to hit him, as shown in the cycle of "The Seven Falls of Jesus" from the South-German etching (c. 1480), entitled *Der IIII val vo der Her gaysselt war*[25]. This pattern is also present in Michael Wolgemut's sketch book[26] and, in the Transylvanian murals, in the lunette of the lateral access of the citadel church in Târgu Mureș[27], where the down-fallen Savior, scourged by two soldiers, is tied to the column by a chain, the three Crosses are visible through an opened semicircular door in the far and the coats of arms of the kingdom and painters are rendered in the lower corners (Figs. 5, 6, 7). The traditional Scourging scene, with Jesus standing near the column, is present in the Transylvanian panel painting, for instance, at Mediaș and Dupuș, with Malchus binding the bunch of rods[28].

---

[19] *Der Zwikauer Wolgemut-Altar. Beiträge zu Geschichte, Ikonographie, Autorschaft und Restaurierung*. Arbeitsheft 11. Landesamt für Denkmalpfelge Sachsen, Görlitz, 2008, Fig. 18.

[20] Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 1., Fig. 450.

[21] Master of the Playing Cards, Wolfgang Katzheimer's Hersbruck Retable (c. 1485, Marienkirche), Robert Sukale, *Die Erneuerung der Malerei vor Dürer*, Petersberg, 2009, 2., Fig. 552; Master of Angst altarpiece (c. 1490, Nuremberg, Germanisches National Museum), Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg, 1350–1550*, Köningstein bei Taunus, 1993, Fig. 117.

[22] Meckenem (L 89I) – chalice with host, Wolgemut (H 52) – chalice with Cross, only chalice – Lorenz Katzheimer (c. 1475, Darmstadt, Hessische Landesmuseum), Holbein the Elder's Graue Passion (1496–1500, Stuttgart, Staatsgalerie) and Frankfurter Passion (1500–1501, Frankfurt am Main, Städel Museum), after another variant of Master A. G.'s engraving (L 106.8.II), Wolfgang Katzheimer, Schlüsserfelder retable – angel with no attributes (c. 1480, Würzburg, Mainfränkisches Museum). The different variants are frequently used by the same author, at Holbein the angel keeping the chalice appearing in Kaisheimer altarpiece (1502, München, Alte Pinakothek). Elsbeth Wiemann (Hrsg.), *Hans Holbein D. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit*, Stuttgart, 2010.

[23] Dietmar Priebisch, *Der „Mediascher Meister", ein Epigone? Über die Vorlagermuster des Passionaltars vom Mediasch*, in *Südostdeutschland Vierteljahresblätter* 18 (1979).

[24] Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 1., Fig. 540 and 2., Fig. 581.

[25] James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk, 1979, Plate VIII.

[26] Richard Bellm, *Wolgemuts Skizzenbuch in Berliner Kupferstichkabinett. Ein Betrag zur Erforschung des Graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff*, Baden-Baden – Strasbourg, 1959, Plate XVII, Fig. 52v. Jesus' position may recall the Nailing on the Cross, scene that is set outside, not in the *Praetorium* like in Râșnov, and chronologically follows the Bearing of the Cross.

[27] Jolán Balogh, *Az erdélyi Renaissance*, 1460–1541, I, Koloszvár, 1943, il. 186.

[28] About Malchus' identity, Émile Mâle, *L'art religieux*, p. 64.



Fig. 5. The Scourging of Jesus. Târgu Mureş, the Citadel Church, lunette of the lateral access.



Fig. 6. The Scourging of Jesus. "Cycle of the Seven Falls of Jesus", South German etching (c. 1480), in James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk, 1979, Plate VIII.



Fig. 7. The Scourging of Jesus. Michael Wolgemut's sketch book, in Richard Bellm, *Wolgemuts Skizzenbuch in Berliner Kupferstichkabinett. Ein Betrag zur Erforschung des Graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Wilhelm Peydenwurff*, Baden-Baden – Strasbourg, 1959, Plate XVII, Fig. 52v.

The pavement similarly drawn in the next image indicates an indoors episode too, probably the Crowning with Thorns, in which Jesus wearing the purple mantle of a carnival king is seated, half profile and crossed hands, with a soldier in front of him, whose legs are partially visible. This composition with Jesus positioned laterally and not in the center of the image, as in the most contemporary representations, appears in the second plan of Derick Baegart's Judgment of Pilate (c. 1490, Nuremberg, Germanisches National Museum) and in the Kalbersteinberg retable, the work of a painter from Wolfgang Katzheimer's circle (c. 1490, Reterkirche, in mirror)[29], in both the Savior sitting on a throne, and not directly on the ground.

The scenes of the eastern bay of the choir can be fully analyzed, as the whitewashed areas are more restricted. The Bearing of the Cross (Fig. 8) belongs to the late medieval iconography, being reduced to the principal characters, as in the late works of Hans Holbein the Elder, Hans Maler or Hans Leu, all painted shortly after 1500. Jesus, completely down-fallen under the weight of the Cross, leaning with a hand against the ground, and the three myrmidons surrounding him, have Schongauer's engraving as a remote prototype (B 21), filtered by paintings as Tucher-Tafel from Lorenz Katzheimer's artistic circle, dated 1485, different in style (Nuremberg, St. Sebald) (Figs. 12–13) and various graphic sources (Figs. 9–11). Christ looks back to Simon of Cyrene who helps him carry the Cross, as in an earlier work attributed to Michael Wolgemut and in Derick Baegart's painting from Westfälisches Landesmuseum (c. 1490)[30], Mediaș (c. 1485), Sântimbru (c. 1500) and, later, at Hans Maler (1500–1515)[31]. The aggressive grotesque short haired myrmidon behind him is the "evil Jew", as Stephaton "the last tormentor of Christ" was named[32], and his figure probably taken from Wolgemut, looks like the character painted in profile in front of Jesus in Mediaș (Figs. 14, 15, 16), while in Sântimbru-Ciuc he grabs Jesus from the neck opening of the robe, a gesture preserved from Schongauer's engraving in Tucher Tafel (1485), Baegart's painting (c. 1490) or Wolgemut's Zwikauer (1479) and Perigsdörfer altarpieces (1508). In Râșnov, Stephaton pulls the rope tied around Jesus neck (a chain in Sântimbru) and raises the hand to hit him with a stick, a widespread detail coming from Meckenem etching (B 17, c. 1475–1485, British Museum) (Fig. 17), being mounted on the Cross in order to enhance Christ's burden, like in the already mentioned engravings of "The Seven Falls of Jesus", wherefrom other elements seems to be taken in order to enhance the drama, as the second soldier is yodeling a fistula – diabolical musical instrument that contributes to the atmosphere of "infernal masquerade"[33]. The third myrmidon in front of Jesus (wearing a headdress similar to Wolgemut's Perigsdörfer altarpiece, 1508), pulls Christ's hair with both hands, not with one, as in Meckenem's engraving, which is more faithfully copied by the Master MSP of the Mediaș Retable[34]. Mary and John the Evangelist following the convoy, as in each episode of "The Seven falls" engravings that also picture the Virgin's sorrows (whose complete title is *Dy sieben vell Christi und dy sieben hertzenlaydt Marie*), are present in the majority of the late works from around 1500 already mentioned at Bagaert, Holbein the Elder, Hans Maler, Hans Leu or in Sântimbru-Ciuc. According to the religious sensibility of the Late Middle Ages, this episode has the strongest emotional impact and is a direct reference to the devotion of the Way of the Cross, founded and propagated by the Franciscans who had the Holy Land in their keeping. Climbing a symbolic Calvary and commemorating the

---

[29] Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 2., il. 597. In the late Western iconography, Christ is represented in a similar position when awaiting the Crucifixion, episode also called "Jesus on the cold stone", where the naked Savior wears only the *perizonium*, not the purple mantle as in Râșnov and the scene is placed outside, on the Calvary, like in Mediaș retable or in Sântimbru-Alba mural, and also follows the moment of the Bearing of the Cross.

[30] Derick Baegert (c. 1440 – after 1515) lived in Wesel (Nordrhein-Westfalen), less than 20 km of Bocholt, Israhel Meckenem's hometown.

[31] The soldier in front of Jesus hits him with the leg, as earlier in Mediaș, where the original position of Mekenem engraving (B 17) was altered, as Miháy Ferenc observed: *Adatok az erdélyi középkori oltárművészeti kutatásához. Készítéstechnikai, restaurálás történeti megfigyelések*, in *Művészettörténeti Értesitő*, 56 (2007).

[32] William Chester Jordan, *The Erosion of the Stereotype of the Last Tormentor of Christ*, in *The Jewish Quarterly Review*, New Series, vol. 81, 1/2 (1990), p. 13–44. We may also identify the typology of this violent ugly mocking figure, most often dressed in yellow, in the Bearing of the Cross (Hans Siebenbürger – Schottentstift, 1469, Wolgemut – Zwikau, 1479, Wolfgang Katzheimer, c. 1480, Rueland Fruehauf, 1491), or in other "the precrucifixion scenes", as the Crowning with Thorns (Wolfgang Katzheimer, Forcheimer Master, Rueland Fruehauf). In Crucifixions he keeps the vinegar sponge on hyssop and the vessel (Hans Siebenbürger and workshop – St Florian Crucifixion Triptych, c. 1475 and Wolgemut – Zwikau, 1479), his ugliness reaching a peak in the Zisterzienserinnenkloster Meyendorf (1477), a follower of Wolfgang Katzheimer. Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 2., il 732. An example of an earlier "precrucifixion scene" with the bald yellow dressed "evil Jew", in Master of the Karlsruher Passion's Nailing on the Cross.

[33] Jean-Claude Schmitt's comment on *Psalterium Triplex* (Cambridge), in *Rațiunea gesturilor*, București, 1998, p. 204 și 328.

[34] Dana Jenei, *Contribution*, p 218; eadem *Renașterea*, p. 67.



Fig. 8. The Bearing of the Cross. Râșnov, St. Matthias Church, 1500.





Fig. 9-10. The Bearing of the Cross. “The Seven Falls of Jesus”, South German engraving, details, in James H. Marrow, *Passion Iconography*, Plate VIII.



Fig. 11. The Bearing of the Cross. Israhel van Meckenem, © Trustees of the British Museum.

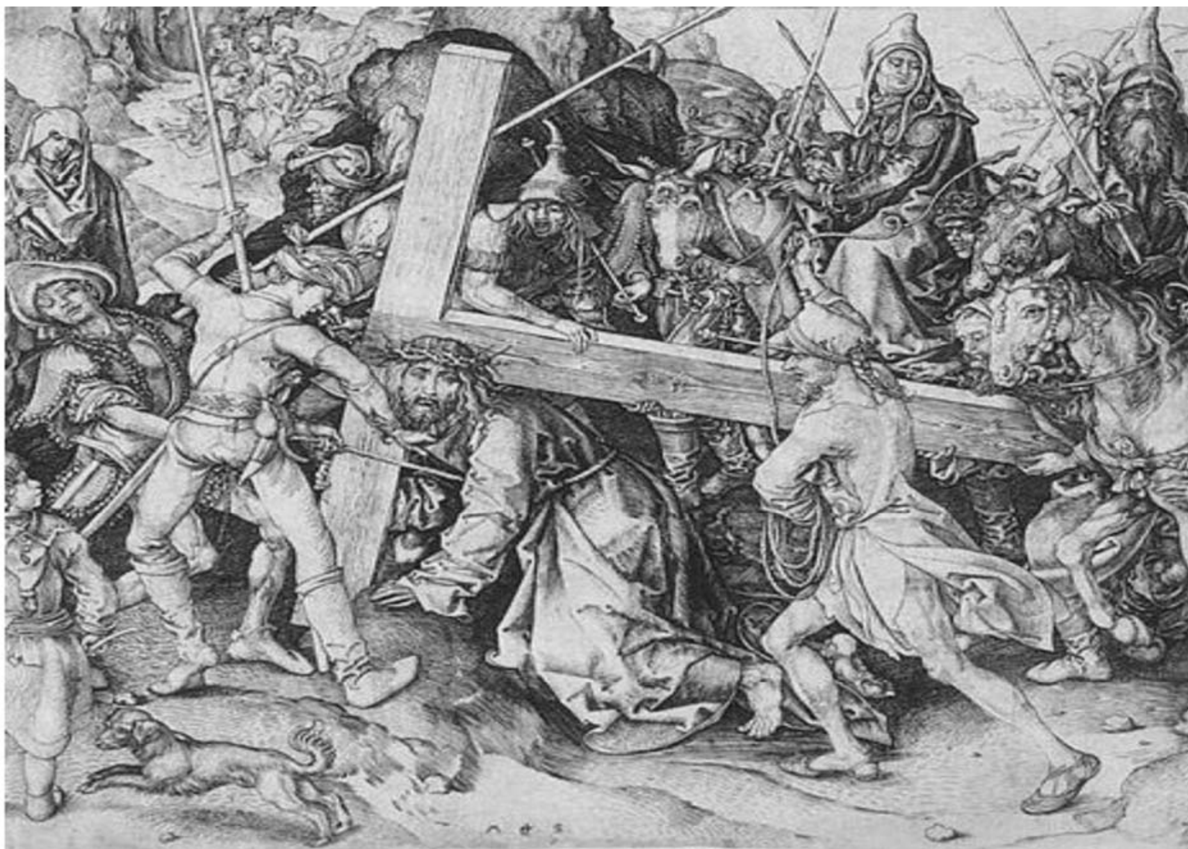


Fig. 12. The Bearing of the Cross, detail. Martin Schongauer (B 21), detail. © Trustees of the British Museum.



Fig. 13. The Bearing of the Cross, detail. Tucher-Tafel, 1485, Lorenz Katzheimer's circle, Nuremberg, St. Sebald, in Robert Sukale, *Die Erneuerung der Malerei vor Dürer*, Petersberg, 2009, 1., p. 116.



Fig. 14. Stephaton, "the Evil Jew", detail, Zwikauer Crucifixion. Michael Wolgemut, 1479, Zwikau, Marienkirche.



Fig. 15. "The Evil Jew", detail, The Bearing of the Cross, Mediaş Retable. Master MSP, c. 1485, Mediaş, Church St. Margaret.



Fig. 16. "The Evil Jew", detail, The Bearing of the Cross. Râşnov, St. Matthias Church, 1500.



Fig. 17. The Bearing of the Cross. Israhel van Meckenem, (B 17), c. 1475–1485. © Trustees of the British Museum.

fourteen stations of the Passion of Christ through prayers and meditation in front of the images that evoke each episode[35], the Catholics still remember *Via Dolorosa* mainly on Good Friday.

The Crucifixion is painted in the eastern lunette from Râşnov, with Mary, John and the Holy Women to the heraldic right of the Cross, while the soldiers are painted on the other side (Fig. 18), in the tradition of the Nuremberg workshop, from Pleydenwurf's early works to the last oeuvre of Wolgemut, the Perigsdörfer altarpiece (1508, Johanniskirche). The upper part of the image is in a very bad state of conservation, but the "good Centurion" wearing armor, pointing with his right hand "the true Son of God" and keeping the other one on the sword guard is visible, near the "skeptical Centurion", as in Hans Pleydenwurff's Löwensteinicher Crucifixion (c. 1456, Nuremberg, Germanisches National Museum)[36], or in his less known drawing from Budapest (Szépművészeti Múzeum), published by Robert Sukale in 2009[37], from which certain parts may also be identified in the Hofer retable (1465, München, Alte Pinakothek) and to all his followers: Hans Siebenbürger and workshop – Schottenstift Retable (1469), Michael Wolgemut – Zwikauer Retable (1479), Forchheimer Master (c. 1490) from Wolfgang Katzheimer's circle, the author of one of its closer copy[38]. The character that closes this part of the Râşnov Crucifixion, same as in Mediaş Retable, also seems to come from the drawing[39]. The main difference in Râşnov is that Magdalene was not painted in the center of the



Fig. 18. The Crucifixion, fragments of the Bearing of the Cross and Deposition beneath.
Râşnov, St. Matthias Church, north wall, inside the choir, 1500.

[35] 1. Jesus to Pilates/Jesus put to death. 2. Jesus takes the Cross on his shoulders. 3. Jesus falls under the weight of the Cross. 4. Jesus meets his mother. 5. Simon of Cyrene helps Jesus bearing the Cross. 6. Veronica wipes Jesus' face with her napkin. 7. Jesus falls the second time under the weight of the Cross. 8. Jesus comforts the women from Jerusalem. 9. Jesus falls under the weight of the Cross for the third time. 10. Jesus is stripped of his cloth. 11. Jesus is nailed on the Cross. 12. The Crucifixion/Jesus dies on the Cross. 13. The Descending from the Cross/ Jesus is taken down from the Cross and laid in his mother's arms. 14. Jesus' body is laid in the tomb.

[36] Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 1., Fig. 30–32.

[37] Ibidem, Fig. 172. The *Biblia Pauperum* plate XXII (1463–1470) also seems to be connected with the drawing. This eloquent gesture of the "good Centurion" also appears in the image from the north wall of the church in Maiad, where he is dressed in a long ochre brocade robe, as in the Landauer Crucifixion (1468), with similar attitude and vestment as in the Master of the Life of the Virgin from Aachen's work on the same topic.

[38] Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 2., Fig. 580.

[39] The soldier is similar to the one closing the scene of Judas kiss in Mediaş, a figure that doesn't follow Meckenem's engraving, and represents another link between the Transylvanian painting and the Forcheimer Master. Dana Jenei, *Contributions*, p. 218–219; eadem, *Renaşterea transilvăneană*, p. 66.

scene, but staying with her back to the Cross, turned to Mary who is also supported by John, as in the Hofer retable, Pleydenwurf himself using both variants (Figs. 19–26)[40]. *Theotokos*, wringed hands in her lap, same as in Mediaş, comes from Schongauer's engraving (L 27/g) and Memling's 1491 Crucifixion in Lübeck (including John and Magdalene who wears a similar pale yellow gown in Râşnov), and appears identically in the sequent scene of Deposition (Fig. 27). In this spectacular image, Mary is sustained by Martha, who also keeps the right hand of Jesus while Magdalene's kneeling figure closes the composition in the opposite side. The Cross divides symmetrically the image in two compositional fields, with Dead Jesus in the center supported with a strip of cloth by Joseph of Arimathea mounted on a ladder, while Nicodemus raises hands to catch him from the opposite side. The general disposition of the characters recalls the works from the end of the century painted under the influence of Rogier's Deposition in Prado (1435), copied and spread by the Master of Banderoles' engraving (c. 1465, San Francisco, Fine Arts Museum), combined with elements coming from Dirk Bouts by the Master of Lyversberger Passion (c. 1464, Köln, Walraf-Richardz Museum), Derick Baegart (c. 1485, Stralsund Kulturhistorisches Museum) and, most of all, by the Master of St. Bartholomew (c. 1495), in whose painting Martha kissing Jesus' hand and kneeling Magdalene flank the scene. In Râşnov, the upper part of the scheme has the roots in the Italian art, appearing in the north of the Alps, first to the Limburg Brothers and later, in a simplified scheme with less characters, in a drawing of Jörg Schweiger, Schongauer's brother (settled in 1482 to Strasbourg)[41], and in the panel painting, at the Master of Bonner Diptychon (c. 1480)[42], in the Life of Christ in Kalbensteinberg from Wolfgang Katzheimer's milieu (c. 1490, Reiterkirche, all in mirror)[43] or in Holbein the Elder Keisheimer's Retable, with Jesus' hallo similarly painted as four beams of radiating linear rays (1502, München, Alte Pinakothek) (Figs. 28–31). Magdalene, wringed hands and weeping in pain, is one of the figures of a high sensitivity and drama that systematically appears in the Passion episodes in the painting of Rogier van der Weyden descendance**.** She is fashionably dressed, wearing a padded roll on her head, loose hair, as in certain Pleydenwurff's and Wolgemut's Crucifixions, and a pale yellow gown with tight long black sleeves and the white underwear puffed out through the slashes at the elbow. A bold compositional element also issued from Rogier's Deposition is the oblique figure collapsed at the foot of the Cross – John in Râşnov –, a line of force opposed to the compositional diagonal of the adjacent scene of the Bearing of the Cross.

The Entombment, with year 1500 painted above (Fig. 32), has the sarcophagus with the body of the Savior also obliquely disposed, Joseph of Arimathea at his head, like in the majority of the works of the time, as *Biblia Pauperum* (plate XXIII, copied in mirror by Israhel Van Meckenem), the drawing of the Augsburger Master of 1477 entitled *Als vnser Herr begraben ward*, the side wings of the retables painted by the Master of the Life of the Virgin for Nicolaus Cusanus (c. 1464, Bernkastel-Kues, St. Nikolaus-Hospital) and Jan Joest (1450/1460–1519), Baegart's disciple, or the Jánosrét Passion altarpiece (1480–1490, Budapest, Szépmuvészeti Múzeum). Joseph of Arimathea should be at Jesus' feet, zone still whitewashed in Râşnov**.** Mary is embracing her son and Magdalene graciously sustains his arm with both hands, as in Wolgemut's Skizzenbuch *Pietà* (Fig. 33)[44] and Veit Stoss' central image of Perigdörfer retable, with wings painted by the same Wolgemut[45], probably inspired from Schongauer's Entombment (L 28). The general arrangement of the figures around Jesus also derives from Rogier's *Pietàs*, as in Schottenstift (1469) or Mediaş mural (c. 1500, Fig. 34). A small fragment of John's green-red vestment is visible near Magdalene from under the lime that covers the rest of the scene.

---

[40] Magdalene kneeling and embracing the Cross, same as in the drawing, appears in Pleydenwurff's Löwensteieriche Crucifixion (1456 Nuremberg, Germanisches National Museum), Volkreicher Crucifixion (Bamberg, c. 1470, München, Alte Pinakothek, c. 1470), or at his disciple, Michael Wolgemut in Zwikauer Crucifixion (1479).

[41] Albert Châtelet (ed.) *Le beau Martin*: *études et mises au point*. Actes du colloque organisé par le Musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991, Colmar, 1994, Fig. 4

[42] Hans Martin Schmidt, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis*. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln, Düsseldorf, 1978, Fig. 128.

[43] Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 2., il. 597.

[44] Richard Bellm, *Wolgemuts Skizzenbuch*, Plate XXII, 65v.

[45] The South German Entombments of the late fifteenth century followed the Schongauer's model with the sarcophagus horizontally depicted, as Linhart Koenbergk from Wolfgang Katzheimer's circle (1492, Erfurt, Dominikanerkirche). Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 2, p. 347–349.

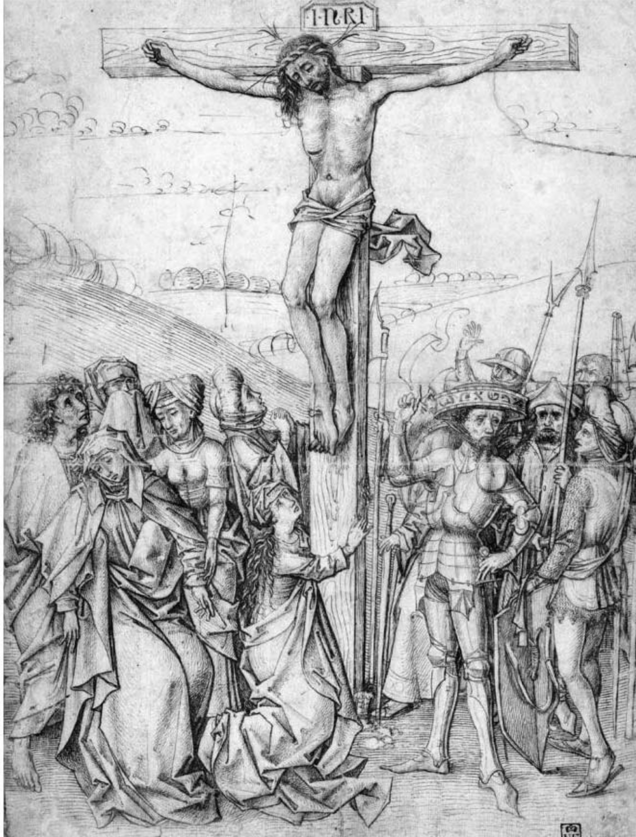


Fig. 19. The Crucifixion. Hans Pleydenwurff, drawing, c. 1460, Budapest Szépművészeti Múzeum, in Robert Sukale, *Die Erneuerung der Malerei vor Dürer*, Petersberg, 2009, 1., Fig. 172.



Fig. 20. The Crucifixion. *Biblia Pauperum* from Esztergom, Plate XXII, c. 1463–1470, *Biblia Pauperum. Az Esztergomi főszékesegyházi könyvtár negyvenlapos Blockbuch Bibilia Pauperuma*, Budapest (1966).



Fig. 21. Löwensteineriche Crucifixion. Hans Pleydenwurff and workshop, c. 1456, Nuremberg, GNM, in Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 1., Fig. 30.



Fig. 22. Hofer Crucifixion. Hans Pleydenwurff, 1465, München, Alte Pinakothek.

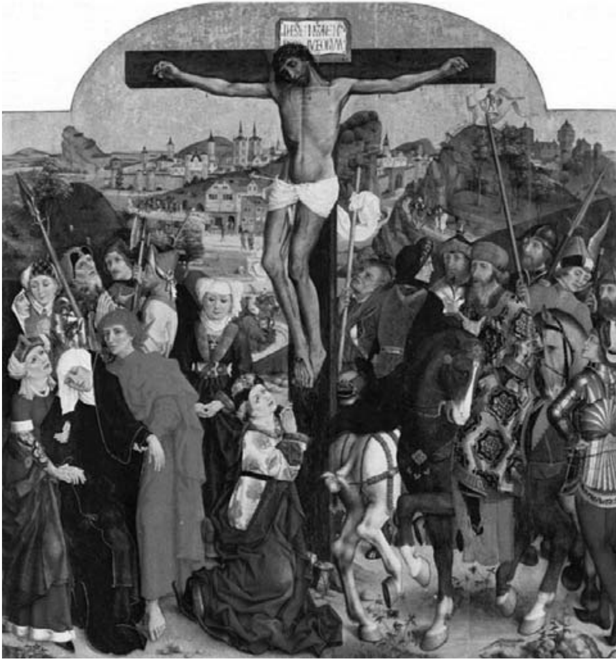


Fig. 23. Volkreicher Crucifixion, Hans Pleydenwurff, Bamberg, c. 1470, München, Alte Pinakothek.



Fig. 24. Schottenstift Crucifixion. Hans Siebenbürger and workshop, 1469, Vienna, Schottenstift Kloster Museum, 1469, in Arthur Saliger, *Der Wiener Schottenmeister*, Fig. XX.



Fig. 25. Zwikauer Crucifixion. Michael Wolgemut, 1479, Zwikau, Marienkirche, in *Der Zwikauer Wolgemut-Altar. Beiträge zu Geschichte, Ikonographie, Autorschaft und Restaurierung*. Arbeitsheft 11. Landesamt für Denkmalpfelge Sachsen, Görlitz, 2008, Fig. 18.

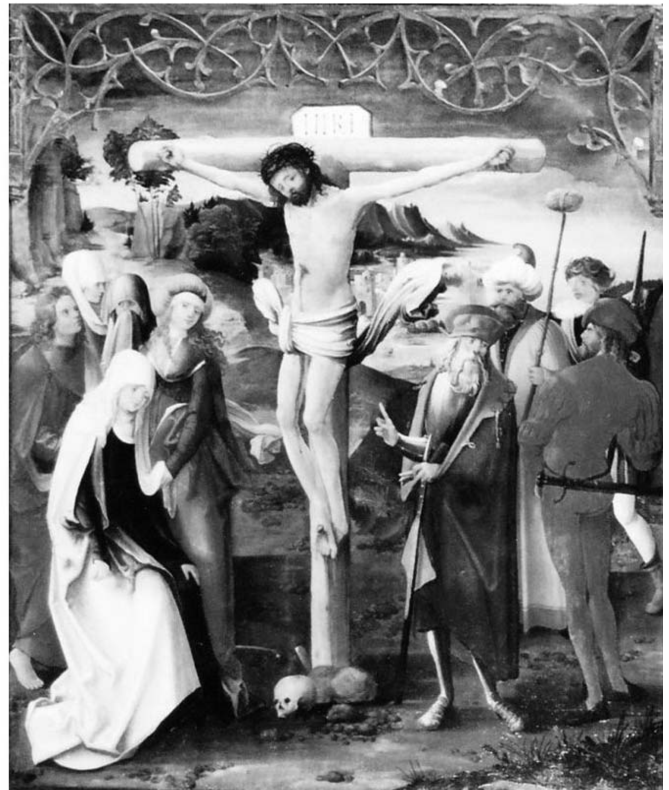


Fig. 26. Schwabacher Crucifixion. Michael Wolgemut, 1508, Nuremberg, St. Johanniskirche.



Fig. 27. The Deposition. Râşnov, St. Matthias Church. North wall of the sanctuary.



Fig. 28. The Deposition. Jörg Schweiger, drawing, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, in Albert Châtelet [Ed.] *Le beau Martin*: *études et mises au point*. Actes du colloque organisé par le Musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1 et 2 octobre 1991, Colmar, 1994, Fig. 4.



Fig. 29. The Deposition. Master of Bonner Diptychon (c. 1480), in Hans Martin Schmidt, *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis*. *Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*, Düsseldorf, 1978, il. 128.



Fig. 30. Deposition. Kalbensteinberg Life of Christ, c. 1490, Reiterkirche, in Robert Sukale, *Die Erneuerung*, 2, il. 597.



Fig. 31. The Deposition, Hans Holbein the Elder, 1502, München, Alte Pinakothek, in Elsbeth Wiemann (Hrsg.), *Hans Holbein D. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit*, Stuttgart, 2010.



Fig. 32. The Entombment, with the year 1500. Râşnov, St. Matthias Church.



Fig. 33. *Pietà*. Wolgemut's Skizzenbuch, in Richard Bellm, *Wolgemuts Skizzenbuch*, Plate XXII, 65v.



Fig. 34. *Pietà*. Mediaş, Church St. Margaret, north wall of the church, c. 1500.

Christ Resurrected (Fig. 35), unlike the figures drawn by a skilled and sure hand in the other pictures, walks awkwardly over the edge of the opened sarcophagus obliquely disposed, similarly to *Biblia Pauperum* from Eztergom (plate XXIV), the source for Jesus' figure in the scene of Transylvanian retable from Dupuş. The same confrontation of the compositional diagonal with the adjacent episode has to be noticed too. To the left of the Savior, on the opposite edge of the empty tomb, stands the angel who had removed the stone (in the Netherlandish tradition via Nuremberg), near a sleeping soldier wearing a similar round helmet with neck guard, as in the painting of a follower of the Stöteritzer Master in Marlishausen (c. 1480)[46]. The right lower corner is all whitewashed.

The Passion Cycle in Râşnov belongs, as iconography and compositions, to the South German tradition of Hans Pleydenwurff and his main disciples – Michael Wolgemut in Nuremberg, Wolfgang Katzheimer in Bamberg and Hans Siebenbürger in Vienna, to which are added free interpreted motifs of the Netherlandish painting, and a lesser use of Schongauer's and Meckenem's engravings than the ten-fifteen years earlier Transylvanian panel painting. The widespread workshop practice of reusing figures with changed identities and details taken from different sources studied during the apprentice travel was also used. The Master of Râşnov has his own compositions among which, at least, the Bearing of the Cross and

[46] *Ibidem*, 1., Fig. 414.

Deposition are original contributions to the Late Gothic European painting. As style, his monumental vision, the strength and safety of the figures exceed the spirit of the Late Gothic art from which it asserts. Same as the ensemble of the Chapel in Mediaş, the Râşnov Passion illustrates a last moment of the medieval painting in which the language of the Late Gothic, relaunched by Rogier van der Weyden throughout Europe, meets the Renaissance. The patterns, reduced to the most important figures as the late fifteenth-early sixteenth works, are elaborated and scholarly arranged, exploiting the dialogue of diagonals. The characters are drawn anatomically correct and the volumetry is being highlighted by a well-mastered color modeling that recalls a kind of manner similar to Justus van Gent's, of North European painting enriched by the Italian features, blended in the "style of passage" from the Late Gothic to the Renaissance. The chromatic is dominated by the complementary pair of red cinnabar and green (both chrome and emerald frequently used in the murals of the age), light yellow and violet, blue and golden ochre. A necessary restoration would relieve, for sure, further details difficult to be observed by now, the contribution of the different painters of the team and will recover the high level paintings from an aesthetic point of view.



Fig. 35. Christ Resurrected. Râşnov, St. Matthias Church, north wall of the choir, 1500.

In the inferior part of the northern wall of the choir, the tabernacle for housing the Holy Sacrament existed until 1753, when it has been replaced by a Baroque *ex-voto*[47]. Jacques Foucart-Borville[48] and Jean-Pierre Suau's studies drew the attention to the significance of the Eucharistic niches integrated in the field of the Passion Cycle, as "a way the murals, the Liturgy and Sacrament of the Eucharist are very closely imbricate", the scenes being sanctified by the Jesus' Body concrete presence inside the painted wall[49]. An iconological parallel was stressed by P. Beck for the Rheinish Late Medieval sculpture, where symbolic "Layings into the Tombs" were performed, the Eucharistic Hosts being laid into the heart/cavity of the carved representations of Dead Jesus in the last days of the Holy Week, a practice linked to the Modern Devotion[50]. Within the liturgical space, the tabernacle was integrated into the painting in a similar type of

[47] It commemorates *Lucae Colbio*, parish priest in Râşnov and dean of the Burzenlander Chapter (1680–1753).

[48] Jacques Foucart-Borville, *Les tabernacles euharistiques dans la France du Moyen Age, in Bulletin monumental*, 1990, p. 349–381, cf. Jean-Pierre Suau, *La Cène*, p. 303.

[49] Jean-Pierre Suau, *La Cène*, p. 303. When the tabernacle was part of the Last Supper, as in Mont-Astrac (Gers), the Eucharistical significance was amplified.

[50] P. Beck, *Le coeur du Christ dans la mystique rhenane. Une page d'histoire d'iconographie*, Selestat, 1978, p. 175, cf. Jean-Pierre Suau, *La Cène*, p. 304.

parallelism between “image and sacred receptacle”. A carved stone tabernacle illusionistic painted on the northern wall of the apse, was integrated into the scene of the Descending from the Cross as seen in the copies of the lost murals from Suseni, in Transylvania.

The Râșnov Cycle from 1500 is one of the last known ensembles of the medieval Transylvanian mural painting fully preserved, a valuable ensemble of religious art which reflects, in the meantime, the beliefs and practices of *Devotio Moderna* that brought the art into the center of spirituality.

“*THE CITY OF PLEASURE*”: ROMANTIC BUCHAREST THROUGH THE 19TH CENTURY TRAVELLERS’ EYES AND PIONEER PHOTOGRAPHERS’ LENSES

by ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract

The urbanism principles and regulations were unknown before 1830s in the two Romanian Principalities, Wallachia and Moldavia. Everybody could build his house wherever he pleased. Most of the houses were surrounded by huge courtyards and always enjoyed a vegetable patch in the backyard. Most of the towns look like merely large villages. Between 1830 and 1840, foreign architects – mainly Germans, Austrians, Italians or French – flogged in and were commissioned to design the newly-founded City Halls and other grand scale buildings for public use. Most of the foreign travellers to the Romanian Principalities were astonished and at the same time captivated to see Bucharest, the capital city of Wallachia later of the realm of Romania, with its straggling streets, running from nowhere to nowhere, lacking any concept of urbanism. Even in the second half of the 19th century things had not changed much.

Photographers were also attracted to take cityscapes and to document their town at a certain time. Szathmari, Baer, Duschek, Reiser, Pesky and Spirescu were leading Bucharest photographers who took pictures on the streets or captured old monuments on their wet collodion plates. Through excerpts from travel memoirs and pictures by outstanding photographers “The City of Pleasure”, as Bucharest was called by some of its enthusiastic foreign visitors, is portrayed in its most picturesque times.

Keywords: photography, architecture, urbanism, boyars’ residences, public buildings, foreign travelers’ memoirs.

At the beginning of the 19th century, most of the towns in the two Romanian Principalities, Wallachia and Moldavia, were merely large villages, with more houses, more churches and more lanes than those in the countryside. The urbanism principles and regulations were unknown before 1830s. Everybody could build his house wherever he pleased. Most of the houses were surrounded by huge courtyards and always enjoyed a vegetable patch in the backyard. A wealthy lady boasted that a whole regiment could do its daily drilling in her yard and still have some spare space[1]. When he arrived in Bucharest, on 28th of January 1836, Stanislas Bellanger was simply shocked by what he saw around him. After a few geographical details about the country he visited, Bellanger made some intriguing comments concerning the Capital city, comparing it with an African town, in his book, entitled *Le Kéroutza* (The Cart): “Située dans une position basse, et en certains endroits marécageux, cette ville se trouve par 40°27’ de latitude nord, et 23°48’ de longitude est, à 70 lieues de la mer Noire, 18 de Danube et 100 de Jassy, capitale de la Moldavie. Elle offre au premier abord un aspect étrange, j’allais presque dire sauvage, tant elle diffère des villes d’Europe et a de rapport avec les grands villages de la Mauritanie. Si l’on en jugeait d’après l’espace immense qu’elle occupe, elle pourrait aisément contenir un demi-million d’habitants: elle n’en renferme que cent trente mille. Toutes les maisons ou à peu près n’ont qu’un étage, et la majeure partie de ces maisons sont entourées ou de meïdans, ou de jardins, ou de terrains incultes, la plupart d’une vaste étendue”[2]. Another Frenchman, the painter Charles Dousasault who came to Bucharest in early 1840s and spent a few years here, was also astonished not to find a decent place for accommodation except for a few almost uninhabitable inns: „Pour le voyageur européen, le premier aspect de Bucharest cause une surprise à laquelle rien ne l’a préparé. Ainsi, débarqué dans cette ville orientale de Giurgewo sur le Danube, il voit sur l’autre rive luire au soleil les maisons et les blancs

[1] Lucia Bogdan-Seichter, *Bucureştii în anul 1857. Călătoria şefului socialist Ferdinand Lasalle*, in *Calendarul Ligei Culturale pe anul 1926*, p. 38.

[2] Stanislas Bellanger, *Le Kéroutza*, Paris, 1846, vol. II, p. 11–12.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 29–74, Bucureşti, 2014

minarets d'une ville turque. Là, sur cette plage d'Orient, un cocher de fiacre numéroté lui offre, quelque fois en français, un coupé ou un mylord pour Bucharest. Si cette précieuse occasion lui fait défaut, il reprend alors ses rêves d'Orient avec leur pittoresque réalité. Il cherchera vainement un hôtel, une modeste auberge, bien-être inconnu dans ces contrées peu fréquentées des voyageurs étrangers aux pays. Bien heureux s'il peut dormir sur le banc vacillant de quelque kan"[3]. William Beatty-Kingston was also deploring the lack of any confortable inn on the main roads of the country and, more than this, the poor food offered by them, if any at all: "Except in three or four of the very largest towns, there was no accommodation for the foreign traveller at all; and in those the few inns were of a quite indescribable sort. If you stopped in them, it was not to eat, but to be eaten. (...) As for the *krisme*, or dram-shops of the villages, which resembled and excelled the very worst posadas of Spanish hamlets, it was hopeless to look for sleeping-room in them. They were all kept by Jews; and the Jews would not take you in – at least not in that way. Your only chance was to «draw» the Starost, of headman of the village, who would generally allot you a shelf let into the clay wall of his family's common bedroom, dining-room, kitschen, stable, and private chapel; where you slept, or did not sleep, with the Starost and his relatives of both sexes, house and farm-servants, ditto ditto poultry, pigs, and domestic insects, besides half-a-dozen or so of rampagious dogs thirsting for your foreign blood, and dead sure to have it, too, if you were unlucky enough to roll off your hapless carcase all throughout the night"[4].

There were few avenues and most of the streets were narrow and winding around. Houses had no numbers and could be identified after the nearest church or after the near-by important public building or even prominent private mansions, the latter case by mentioning the owner's name. It was only in early 1840s that houses received numbers and the streets (even the less important ones) got their names. Towns were often scattered on large patches of land. The French painter Charles Doussault who spend a few years in Bucharest in 1840 described the residences of the first class boyars as well as that of the second and third class boyars in which were accommodated both their families and a large number of servants: "Le petit boyard habite ordinairement les mahalas, et le grand boyard le Podoumogochaé et les beaux quartiers de la capitale. Une porte cochère donne entrée sur la rue à son hôtel élévé au fond d'une vaste cour, ou des bohémiens, des arendaches et des dorobantz dorment au soleil; tandis que le petit boyard dérobe sa vie moins fastueuse dans une petite maison blanche à la turque, cachée derrière une palissade, a l'ombre des grands acacias, au fond d'un mahala. Un portail, surmonté de hauts piliers en bois bizarrement découpés en clochetons mauresques, donne entrée à cette demeure paisible. Un grand toit auvents protège la maison contre la neige en hiver, contre le soleil en été, et derrière le rideau blanc de mousseline à franges, à sa fenêtre ombragée de capucines en fleurs, la jeune fille du logis jette en travaillant un coup d'oeil curieux sur le chemin désert, guettant le rare passant ou le brillant équipage égaré loin du centre élégant de la grand ville"[5].

Architects were unheard-of until the early 1830s: all houses – from the imposing residences for wealthy boyars to the modest dwellings for middle and lower middle classes – were built by masons and carpenters, more or less skilled. Between 1830 and 1840, foreign architects – mainly Jews, Germans, Austrians, Italians or French – flogged in and were commissioned to design the newly-founded City Halls and other grand scale buildings for public use. But, in spite of those qualified architects' projects made according to the European taste, most of the local boyars were reluctant to accept their plans and suggestions continuing to appeal to the service of the more obedient masons who used to build their houses in the old days. At most the boyars accepted the rich stucco ornaments the foreign architects introduced to Wallachia in mid 1800s. That was duly observed by a French traveller who anonymously published his memoirs in an 1863 issue of *Le Magasin pittoresque*: "Un rez-de-chaussé élévé de quelques pieds au-dessus du sol, devant la façade principale une sorte de péristyle étroit, une cour commune aux maîtres et à toute espèce d'animaux domestiques, tel est le plan de la plupart des maisons de boyars. De loin, on dirait de l'architecture; de près, c'est un grossier maçonnage qui n'est ni régulier ni solide. Les colonnes supportant la galerie sont en bois recouvert de terre glaise blanchie à la chaux. Les architectes du pays, juifs ou allemands, y prodiguent des enjolivements qui rappellent de loin le style corinthien. La pluie y cause souvent des dégâts désastreux; une corniche se détache, une grande plaque de terre se détreme, s'éboule, laissant à nu une partie de l'arbre grossièrement équarri qui forme le fût de la colonne. Pour quelques piastres, le maçon fait un nouveau chef-d'oeuvre, et tout est dit"[6].

[3] Charles Doussault, *Valachie*, in *L'Illustration*, no. 563/10 Décembre 1853, p. 380.
[4] W. Beatty-Kingston, *A Wanderer's Notes*, London, Chapman and Hall, 1888, p. 6–7.
[5] Charles Doussault, *Les rangs et les titres en Valachie*, in *L'Illustration*, no. 592/1er Juillet 1854, p. 7.
[6] *La justice du boyar. Souvenir d'un voyage en Valachie*, in *Le Magasin pittoresque*, no. 24/1863, p. 186.

Most of the foreign travellers to the Romanian Principalities were astonished and in the same time captivated to see Bucharest with its straggling streets, running from nowhere to nowhere, lacking any concept of urbanism. In was not until late 1880s that a smart British visitor, Mary Adelaide Walker, made an amendment to the way her countrymen spelled the name of the city. Appealing to a philological analysis she concluded: ”The name of the Roumanian capital «Bucureshti» (the City of Pleasure), being derived from «Bucur» (pleasure or contentment), it may be considered that the rendering of the name adopted in these pages is nearer to the original meaning than that generally used in England = Bucharest”[7].

Even in the second half of the 19th century things haven't changed much. James Oscar Noyes was an American physician who joined the Turkish army in the first year of the Russian-Ottoman War waged on the borders of the Danube (1853–1854). Noyes visited Bucharest in 1854 and noted huge contrasts at the street life level and in the social strata: "The ‹City of Peace›, as the name of Bukarest implies[8], is composed of palaces and hovels. It is merely an aggregation of large villages. Here are beautiful gardens tastefully laid out with walks and flowers, and there morasses submerged every spring, where frogs and lizards hold their uninterrupted concerts. The wretched streets paved with stones, or with logs placed crosswise, are deeply covered with mud in winter and dust in summer. In Bukarest legs are a luxury, and carriages, on the contrary, a necessity. (…) The carriage is, in fact, a mark of respectability, for to go on foot in Bukarest, is the same as going barefoot elsewhere"[9]. In the same period, the French journalist Eugène Jouve, war correspondent for "Currier de Lyon", expressed the same astonishment while visiting the Capital city of Wallachia. He had mixed sentiments of admiration for the richness of some areas and disappointment for the poor and untidy quarters of the city: „Bucarest m'a surpris et désappointé. J'y ai trouvé beaucoup plus de richesses, d'animation, de luxe parisien que je ne m'y attendais; et pourtant c'est à peine si l'on peut appeler grande ville ce ramassis informe de riches magasins, de misérables baraques, de beaux hôtels, de monumnets, de jardins, de landes et de marécages, qui occupe un espace presque aussi vaste que Paris et contient à peine autant d'habitants que la seule presqu'île lyonnaise. Les principaux groupes de maisons sont disséminés au sommet des pantes rapides qui entourent un large bassin qu'une petite rivière comme le Bièvre ou l'Azergue, la Diumbowitza, s'est creusé à soixante pieds de profondeur, au-dessous du niveau de la haute plaine valaque où s'étale le reste de la ville. (...) Dans aucune autre ville européenne d'une population égale, on ne trouverait autant d'ostentation et de mouvement. La multiplicité des églises et des hôtels de l'aristocratie, leur position, élevée en haut des berges du bassin central leur entourage de verdure et surtout le caractère moscovite de leur architecture, copiée sur celle du Kremlin, donnent à l'ensemble de cette capitale un aspect pittoresque et séduisant. Malheureusement les rues irrégulières, mal pavées, sans éclairage et affreusement sales, présentent partout les contrastes les plus heurtés de civilisation raffinée et de barbarie grossière"[10]. In spite of his observations concerning the narrow, muddy and winding streets, lacking any lighting during the night, which is to be found in almost all the foreign visitors' memoirs, it is strange that he thought that the style of the nobelmen's residences partakes from the Russian one. It is true that in Jassy the Russian neoclassic stile was enthusiastically used by most of the wealthy families who bilt their residences in 1830s and 1840s, but that was not the case in Bucharest. For other travellers, such as the British Beatty-Kingston, a visit in the Romanian Principalities during Alexandru Ioan I's reign, was equivalent with a visit in the dark ages of history like using the fabulous time machine: "When I first visited Roumania, just a year before the base betrayal of John Alexander Cusa by men who owed him everything, travelling in the Principalities was an enterprise of infinite difficulty and of no little danger. Whether you entered them by land or water, so soon as you passed the Austrian frontier, or landed from the Austrian boat, you experienced the sensation of having quitted the modern world, and of being under some strange spell that turned the hand of Time's colck several centuries backwards, and transported you. With your nineteenth-century clothes, luggage, requirements, and tastes, into a land of the Middle Ages, with every characteristic of which you were at once painfully and ludicrously out of keeping. I shall never forget the utter hopelessness that took possession of me as soon as I had became thoroughly penetrated by the conviction of my utter unsuitability to a country the

---

[7] Mrs. [Mary Adelaide] Walker, *Untrodden Paths in Roumania*, Chapman and Hall, London, 1888, p. 161.

[8] The author was wrong in naming București/Bucharest "The City of Peace". Other travellers were more correct in calling the Romanian capital "The City of Pleasure" because Bucur comes from "bucurie" which may be translated with "pleasure, joy, glee".

[9] James O. Noyes, *Roumania: The Border Land of the Christian and the Turk*, New York, Rudd & Carleton, MDCCCLVIII, p. 121.

[10] Eugène Jouve, *Guerre d'Orient. Voyage a la suite des armées alliées en Turquie, en Valachie et en Crimée*, Paris, 1855, vol. II, p. 172–174.

manners, costumes, and customs of which, classed chronologically, ranged between about 200 B.C. and the fourteenth century of our era"[11].

A traveller who cumulated the talents of a painter with that of a writer was Dieudonné Auguste Lancelot who was sent to Romania, in 1860, by the editors of the French magazine *Le Tour du Monde*. His illustrated memoirs were serially published a few years later, in 1866 and 1868. He was also astonished by the great contrasts he met in the Capital city who was already in full process of remodeling after the Union of the Romanian Principalities a year before: "Capitale en cours d'exécution d'un État qui se réorganise, cette ville à plus d'un point de vue intéresse; mais trop de choses y froissent à chaque instant les sentiments de justice, d'humanité, de moralité et de droit pour qu'elle soit dès à présent un séjour longtemps agréable. La ville matérielle, telle qu'elle m'a paru être et telle que j'ai essayé de la faire voir, est bien en rapport avec la population, je n'ose dire la société qu'elle renferme, car la société ne me semble guère plus constituée que la ville n'est bâtie. J'aurais beaucoup de traits de caractère à ajouter à ceux que j'ai déjà cités; mais presque tous sont très-difficiles, plusieurs impossibles à esquisser. D'ailleurs, dans la société comme dans la ville, tout est ruine et renaissance; tout recommence et tout finit; le mal n'y est certainement que provisoire"[12]. In spite of the fact that Bucharest was almost as large as Paris it lacked cleanliness and any idea of urbanism, as Beatty-Kingston noted in 1865: "Bucharest, an enormous straggling town, although then owning about 90,000 inhabitants, and covering as much ground as Paris, was as free from pavement as a Russian steppe or a South Sea island. Its streets were Saharas in summer, Sloughs of Despond in spring (and, indeed, whenever it rained), and only practicable for the shod pedestrian in the long severe winters, when they were frozen to a Siberian hardness. The Podo Mogoshoi, Bucharest's principal street, was at the time scarcely wider than Chancery-lane; but have frequently been compelled to take a cab in order to cross it"[13].

Unlike Jouve, who visited Bucharest a few years before him, Lancelot considered that the local architecture partakes of the Turkish style: "Du temps de l'occupation ottomane il n'est resté aucun monument considérable à Bucharest; mais de nombreuses maisons éparses dans les faubourgs sont des spécimens curieux de l'architecture turque. Sur la voie publique et dans les rues commerçantes, le rez-de-chaussée n'a ordinairement que de très-petites fenêtres, prenant jour au-dessus de l'oeil du passant; la porte d'entrée, assez petite, est ornée avec un soin tout particulier de moulures qui s'entre-croisent autour d'un petit guichet. Au premier étage règne presque toujours une galerie ombrée, d'où l'on peut voir et n'être pas vu; ou bien du milieu de la façade s'avance un encorbellement très-saillant, percé de fenêtres sur toutes ses faces. Les boutiques, tout en étalant leurs marchandises aux regards, ont des volets et des auvents à demi fermés qui ne laissent rien voir de l'intérieur. Dans les rues moins fréquentées, entourées de jardins à haies de jasmins, quelques-unes de ces maisons ont un air recueilli et mystérieux qui charme tout d'abord. Leur étage inférieur est égayé d'arbustes et de fleurs. Le toit saillant est à moitié caché sous les grappes odorantes des grandes acacias aux troncs penché. La galerie, le divan devrais-je dire, s'ouvre sur des bosquets ombreux, où scintille quelquefois un filet d'eau jaillissante, et où se promènent, dans les plus folles allures, de belles grues cendrées, oiseaux familiers du pays"[14]. There were few residences worth of the name of palace, as elsewhere in Europe. Even the ruling prince's palace was of rather modest appearance. There were but few buildings of any artistic or aestehtic interests in Bucharest as Bellanger noted in his memoirs: "Une douzaine de maisons, sur quinze ou seize mille, prennent les allures de palais; c'est qu'en effet, à certaine distance, les colonnes qui les escortent ou qui les précèdent, soutenant d'élégants frontons couverts de bas-reliefs, justifient assez cette vaniteuse prétention. Mais, quand on s'approche, on ne tarde pas à reconnaître tout ce qu'elle offre d'exorbitant: ces colonnes, de loin si droites et si belles, de près ne sont plus que des troncs d'arbre couverts d'une terre-glaise blanchie au lait de chaux, et ces sculptures, ces bas-reliefs, que de mesquins moulages faits en plâtre. Bref, à l'exception, comme je l'ai dit, de quelques églises, de quelques casernes, de quelques couvents, aucun bâtiment, pas même le Divan, pas même l'habitation de l'hospodar, n'était digne alors de fixer un peu l'attention"[15]. In spite of their apparent splendour, most of the private reidences were poorly finished and kept in a state of neglect by their owners, as Mrs. Walker observed: "Many of the large buildings in Bukurest have all the appearance of hurried superficial work – making a

[11] W. Beatty-Kingston, *op. cit.*, p. 4–5.
[12] D. A. Lancelot, *De Paris a Bucharest*, in *Le Tour du Monde*, 1866, p. 208.
[13] W. Beatty-Kingston, *op. cit.*, p. 7.
[14] D. A. Lancelot, *op. cit.*, p. 206.
[15] Stanislas Bellanger, *op. cit.*, 1846, vol. II, p. 12–13.

splendid show without solidity"[16]. In 1877, at the outbreak of the Oriental War, Bucharest was visited by a lot of foreigners, both military men and civilians. Among them there were some journalists sent by their editors as war correspondents. One of them, Frederic Kohn-Abrest, who represented no less than three newspapers *Le Siècle*, *L'Indépendence Belge* and *Le Rappel*, left some very interesting memoirs where he praised the abundance of trees and gardens in Bucharest but, in the meantime, deplored the lack of any order in the way streets and houses were built: "Les Roumains ont su faire de leur capitale une des villes les plus agréables de l'Europe, une véritable oasis au milieu d'une civilisation relativement peu avancée. Mais la nature les a beaucoup aidés; la capitale entière est semée de buissons odorants, de parterres de fleurs et de grands arbres prodigues d'ombre, qui remplacent plus ou moins efficacement les grands cours d'eau, car sous ce rapport seulement, Bukarest est déshérité; on n'y possède, en fait de rivière, que l'étroite Dombovitza, une sorte de ruisseau qui, l'hiver se conduit mal envers les riverains. (…) Tout Bukarest vit à la campagne sans sortir de chez soi. Chaque maison a son jardin ou jardinet, les églises sont entourées d'une espèce de verdure, et la plus petite gargote a son *gradina* où l'on peut consommer en plein air et à l'ombre d'un sycamore ou d'un acacia. Ce luxe de végétation est le trait distinctif de Bukarest: c'est celui qui me charme le plus, et on le retrouve dans toute l'étente de cette ville de 240,000 habitants mais qui occupe un espace où l'on pourrait loger très commodément le double. Singulier assemblage où on ne se lasse pas de regarder de tous côtés, de se complaire et d'admirer! Tantôt on suit une rue droite, à peu près tirée au cordeau et traversant la ville tout entière, bordée de belles maisons avec des magasins européens; quelques pas à droite on est en pleine campagne: des maisonnettes minuscules émergeant au milieu de jardins forment un aspect bucolique; par ci par là, on trouve dans un quartier des masures misérables, mais toujours relevées par quelques guirlandes fleuries qui empêchent de sentir trop vivement la misère de ces constructions. Encore quelques pas et l'on est au bas d'une colline qu'il faut escalader pendant plus d'un quart d'heure pour arriver à un cloître tombant à moitié en ruines. Le palais de la Chambre des députés, dont l'aspect rappelle avec beaucoup de vivacité les *burgs* des bords du Rhin, se trouve sur l'un de ces monticules; ce sont des avenues où les arbres séculaires alternant avec les poteaux du télégraphe, des rues d'une longueur démesurée toutes bordées de restaurants, de cafés chantants; enfin, pour ne rien oublier, notons, discrètement, caches derrière des massifs, toute une Cythère formellement noyée dans les jardins. L'architecture de Bukarest est ondoyante et diverse. Aucune réglementation ni sujétion; chaque siècle a laissé subsister son empreinte, et chaque constructeur a agi à sa fantaisie. Jusqu'aux derniers temps, il manquait à cette bigarrure la véritable maison moderne, la caserne à loyer de cinq ou six étages. La spéculation a comblé tout récemment cette lacune, mais d'une façon assez restreinte, en édifiant trois ou quatre hôtels de cinq étages. Les particuliers, heureusement, ne se sont pas encore décidés à se percher à plusieurs pieds au-dessus du niveau de leurs pavés. Les maisons comfortables, où se sont installés, avec tout le luxe d'ameublement parisien, les *boyards* comptent un, tout au plus deux étages. Les habitations ordinaires n'ont pas d'étage; on habit au rez-de-chaussée, on y dort, on y mange et on y passe sa vie. Quant aux domestiques des familles moins aisées, ils couchent tout bonnement dehors, selon l'usage répandu dans les campagnes"[17].

Despite or perhaps because of these contrasts, the streets were picturesque and soon attracted the attention of photographers. In mid-1840 daguerrotype cameras along with the whole set of accessories were brought both in Bucharest and Jassy. At first these devices created a stir and a state of confusion; they were thought to represent means of teaching physics and mathematics. They were bought by each country's Education Ministers and were given to Saint Sava College in Bucharest and respectively to Michaelian Academy in Jassy. In Bucharest the Library of the Romanian Academy still holds a Daguerre's brochure *Historique et description des procédés de Daguerréotypie et du Diorama,* stamped with the St. Sava College seal[18].

Bucharest still debates who used for the first time that camera. In Jassy, **Teodor Stamati**, a natural science professor, was the first one to use that camera with which he took general views of Jassy. Stamati's pictures were exhibited in early October 1840, in the Great Hall of the local Academy[19]. Even though the pictures hadn't survived they are considered the first cityscapes ever taken on the Romanian soil.

[16] Mrs. [Mary Adelaide] Walker, *op. cit.*, p. 171–172.

[17] Fr. Kohn-Abrest, *Zig-zags en Bulgarie*, Paris, 1879, p. 111–113.

[18] Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografi itineranți europeni în ținuturile românești (1840–1860)*, in Daniela Bușă, Ileana Căzan (editors), *Curente ideologice și instituțiile statului modern – secolele XVIII–XX. Modelul European și spațiul românesc*, București, 2007, p. 229–230.

[19] *Albina Românească*, no. 79 (6 October 1840).



Fig. 1. Ludwig Angerer, The Colțea Tower, salted print from a wet collodion negative, Museum of the City of Bucharest.

Almost twenty years passed until other cityscapes and architecture pictures were to be taken in the Romanian Principalities. During the Crimean War, after the Russians left and the countries were occupied by the Austrian army, **Ludwig Angerer** (1827–1879) a Bucharest based Vienna military assistant chemist took to photography as his favorite pastime[20]. He used the new wet collodion process to take his pictures. In 1856, he roamed through the streets of the Wallachian capital and shoot pictures of the most iconic places. He pictured Colțea Tower, now an old ruin, but for more than a century the tallest building towering over Bucharest (Fig. 1). To take a few panoramic views, facing west and south, he climbed in that tower, then on Dealul Spirii (the Spirea Hill) and the Metroplitan Bell Tower (Figs. 2, 3, 4). Thus he managed to shoot very accurate panoramas of the straggling Wallachian city. Seen from the above the capital had little to impress the visitor, except the lack of any architectural unity and the eagerness the well-off tried to emulate the Western European styles in building their new villas, in a very much otherwise Oriental town. That was obvious to James Henry Skene who made a full of humor description of the way in which a new house was built: "Wallachians do not seem to shine as architects now more than they did a century and a half ago; such tawdry tinsel cornices and plaster pillars adorn their new residences, so inferior in comfort to our English houses with their homely red-brick faces; and such ostentation mingled with untidiness: a Greek peristyle of Corinthian columns may occupy one side of a courtyard, for instance, and opposite it may be a range of stabling, sheds and dunghills; a marble terrace, on which linen is hung out to dry; and a housemaid's broom enjoying a sinecure in the principal lobby, with a duster always hanging over the rosewood bannisters of the great staircase. And the Wallachians are fond of building, too. (...) But what appeared to me the most extraordinary was the utter ignorance of all principles of architecture manifested by those amateur builders. They were generally to be seen living in houses, which they had rendered nearly uninhabitable,

[20] Margareta Savin, *Ludwig Angerer, unul din primii fotografi ai Bucureştilor* (Ludwig Angerer, one of the First Bucharest Photographers), in *Bucureşti. Materiale de Istorie şi Muzeografie* VI (1968), p. 223–229; Lelia Zamani, *Bucureşti 1856. O fotografie inedită a lui Ludwig Angerer* (Bucharest 1856. One of Ludwig Angerer's Unknown Photographs), in *Bucureşti. Materiale de Istorie şi Muzeografie* XXI (2007), p. 357–364; Lelia Zamani, *Oameni și locuri din vechiul București* (People and Places in Old Bucharest), București, 2008, p. 125–143.



Fig. 2. Ludwig Angerer, Bucharest general view taken from the Spirea Hill towards the Antim neighborhood with the Metropolitan Church on top the hill, salted print from a wet collodion negative, Museum of the City of Bucharest.

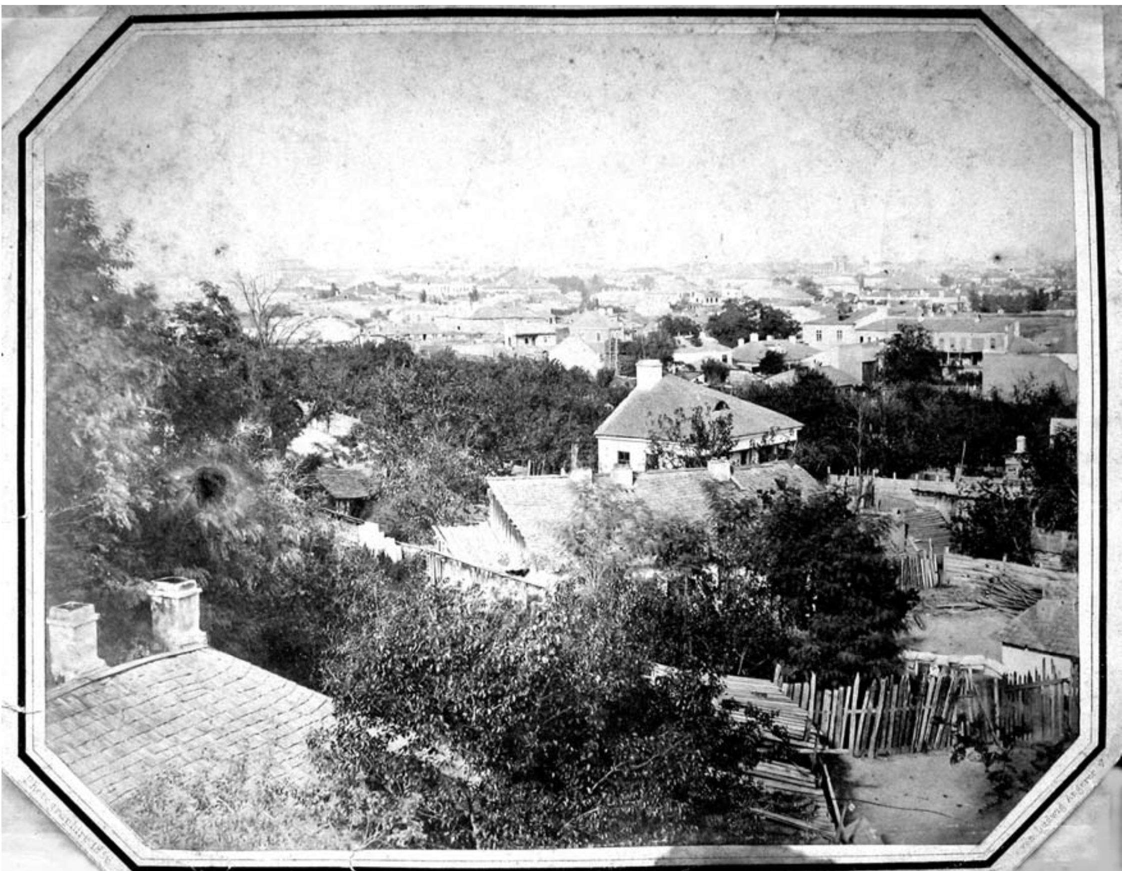


Fig. 3. Ludwig Angerer, Bucharest general view, salted print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 4. Ludwig Angerer, Bucharest general view taken from the Metropolitan bell tower, salted print from a wet collodion negative, Museum of the City of Bucharest.

and which had respectively cost as much as one three times the size would, when built at once, and on a determinate plan. The combinations of rooms, passages, and staircases being unlimited, they were always attempting new ones, and usually, instead of progressive amelioration, they arrived at inextricable confusion. One old Boyar, in particular, was a most unmitigated old bore in this respect; he was constantly scratching rectangles and parallelograms on scraps of paper, until he became so bewildered that he no longer knew how to get either into his house or out of it"[21].

The Cişmigiu Garden was recently designed by the Austrian architect Carl Friedrich Wilhelm Meyer and opened for the public in 1852. It soon became the main attraction for both locals and foreigners and Angerer took a few pictures of Cişmigiu's wide alleys lined up with trees and the charming pond in the middle (Figs. 5, 6). It was hard to imagine that only a few years ago that whole area was a swamp where the local sportsmen used to hunt ducks and the mosquitoes brought malaria in the neighborhood. Eugène Jouve, who visited Bucharest in late August 1854, appreciated a lot that place. He noticed that the elegant garden which attracted a lot of people, enjoying the fresh air and a pleasant promenade with its broad, shaded alleys, could have easily compete with the most exquisite parks in Europe: "Il y a quatre ans à peine, le milieu de cette espèce de vallée, qui en certains endroits a plus d'un quart de lieue de diamètre, était encore un grand marais dans lequel les citadins allaient, en pleine capitale, chasser les bécassines et prendre des fièvres pernicieuses. Un homme de talent [Meyer] a transformé cette infecte grenouillère en un magnifique jardin anglais coupé de lacs et de canaux. C'est le Hyde Park de Bucarest, qui a près de là, son avenue de Champs Elysée, rendez-vous de tous les innombrables équipages de la noblesse valaque"[22]. Another French journalist

[21] James Henry Skene, *The Frontier Lands of the Christian and the Turk; Comprising Travels in the Regions of the Lower Danube in 1850 and 1851*, London, 1853, vol. I, p. 335–337.

[22] Eugène Jouve, *op. cit.*, p. 173.

Ulysse de Marsillac, who settled in Bucharest in 1852, was a keen observer of the evolution of the capital city. In his periodical *La Voix de la Roumanie* he made, in 1861, a description, half ironic half serious, of the garden: "Au centre de la ville, sur l'emplacement d'un ancien marais, on a planté le jardin de Cismegiou. (…) Le jardin de Cismegiou est un parc; qui serait délicieux en Été et plus encore en Automne si le lac qui est au milieu pouvait être un peu nettoyé. Si, au lieu de cette immense flaque d'eau putride, nous avions une nappe limpide et pure, je vous assure que peu de promenades en Europe seraient plus agréables que le jardin de Cismegiou. Pendant les soirs d'Été, la musique des régiments vient s'y faire entendre; mais elle n'a pu encore parvenir à étouffer les chants criards des laoutari, musiciens bohémiens. (…) J'incline à croire que cette musique un peu sauvage a besoin d'un cadre qui lui aille, et que ses sons se marient mal avec les frôlements des crinolines. J'ai nommé les crinolines! Hélas! Trois fois hélas! Le jardin de Cismegiou est leur paradis, leur purgatoire et leur enfer"[23]. A few years later things got improved and Marsillac praised the park: "Le lac se déroule vert comme une émeraude entre ses berges de gazon, taché çà et là par les grandes ailes des cygnes, et par quelques embarcations où se jouent des matelots aux chemises bleues"[24]. Kohn-Abrest was enthusiastic about this garden which has no rival in its beauty and variety, in spite of the fact that the inhabitants seemed unaware of its value and neglected or ignored it: "Dès le matin je m'echappai de mon gît pour aller humer l'air très-embaumé de Cismé-Ju (sic). Je ne sais quel autre jardin pourrait, à mon humble avis, lutter avec ce parc où les ombrages sont si frais, la flora si variée; les Bukarestiens paraissent se soucier assez médiocrement de cette merveille qu'ils possèdent; l'entretien du Cismé-Ju laisse à désirer, l'éclairage est nul et on n'y rencontre guère que des passants"[25]. In june 1887, when Mrs. Walker spent a few days in Bucharest, she enjoyed a walk in that garden and, besides its aesthetic arrangement, she observed that both mature people and children found amusements there: "The gardens of the Cismégïu, at the extremity of the Boulevard Elizabeth, are extensive and well laid out; the ornamental pieces of water, now no longer stagnant as formerly, are delightfully refreshing after the dusty roads. A charity fair was being held under the fine trees of the avenue; bands of music in different parts, some military, some by the celebrated gipsy performers – the Tsiganes. Cows were standing to be milked under the shade, and a miniature railway (igonminously drawn by a rather restive donkey) gave great delight to the children"[26]. During the cold season, the lake was used for skating: "The lake – noted J. W. Ozanne in 1878 – does come in usefully in winter, when it is the resort of the skaters, whose evolutions are always watched with interest by a large and gaping crowd"[27].

To take a general view of the garden and its neighbourhood, Ludwig Angerer had to climb on top of the Grand Theatre (the future National Theatre), another newly-built architectural jewell of the capital, dedicated on 31 December 1852 (Fig. 7).

The desolate borders of the winding Dâmbovița, the muddy rivulet which divided the Wallachian capital and flooded almost every spring, was also pictured by the Austrian chemist turned photographer. He captured the great contrasts between the tanners' workshops and shanties flanking the stream and the imposing public buildings which have just been erected in the neighborhood. (Fig. 8) Nevertheless, Ludwig Angerer is best remembered for portraying artisans, traders and folk types, as he is one of the first ethnophotographers to document the Romanian lands and its people[28].

[23] Ulysse de Marsillac, *Promenades en Roumanie. Bucarest II*, in *La Voix de la Roumanie*, no. 36/11 Octobre/28 Septembre 1861.

[24] Ulysse de Marsillac, *Cismegiu et la Chaussé*, in *La Voix de la Roumanie*, no. 33/6 Juillet 1865.

[25] Fr. Kohn-Abrest, *op. cit.*, p. 202.

[26] Mrs. [Mary Adelaide] Walker, *op. cit.*, p. 169.

[27] J. W. Ozanne, *Three Years in Roumania*, London, 1878, p. 17.

[28] Anton Holzer, *Im Schatten des Krimkrieges. Ludwig Angerer Fotoexpedition nach Bukarest (1854 bis 1856). Eine wiederentdeckte Fotoserie im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek*, in *Fotogeschichte* 93/2004, p. 23–50; idem, *În umbra Războiului Crimeii. Expediția fotografică a lui Ludwig Angerer la București (1854–1856). O serie de fotografii redescoperite la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale Austriece*, in Adrian-Silvan Ionescu (editor), *Războiul Crimeii – 150 de ani de la încheiere*, Brăila, 2006, p. 239–266; Adrian-Silvan Ionescu, *Early Portrait and Genre Photography in Romania*, in *History of Photography* 13, no. 4/1989, p. 279; idem, *Inceputurile fotografiei etnografice în România* (The Beginning of Ethnophotography in Romania), in *Revista Muzeelor*, no. 1/1991, p. 51–62; idem, *Fotografie und Folklore. Zur Etnofotografie im Rumänien des 19. Jahrhunderts*, in *Fotogeschichte*, no. 103/2007, p. 47.

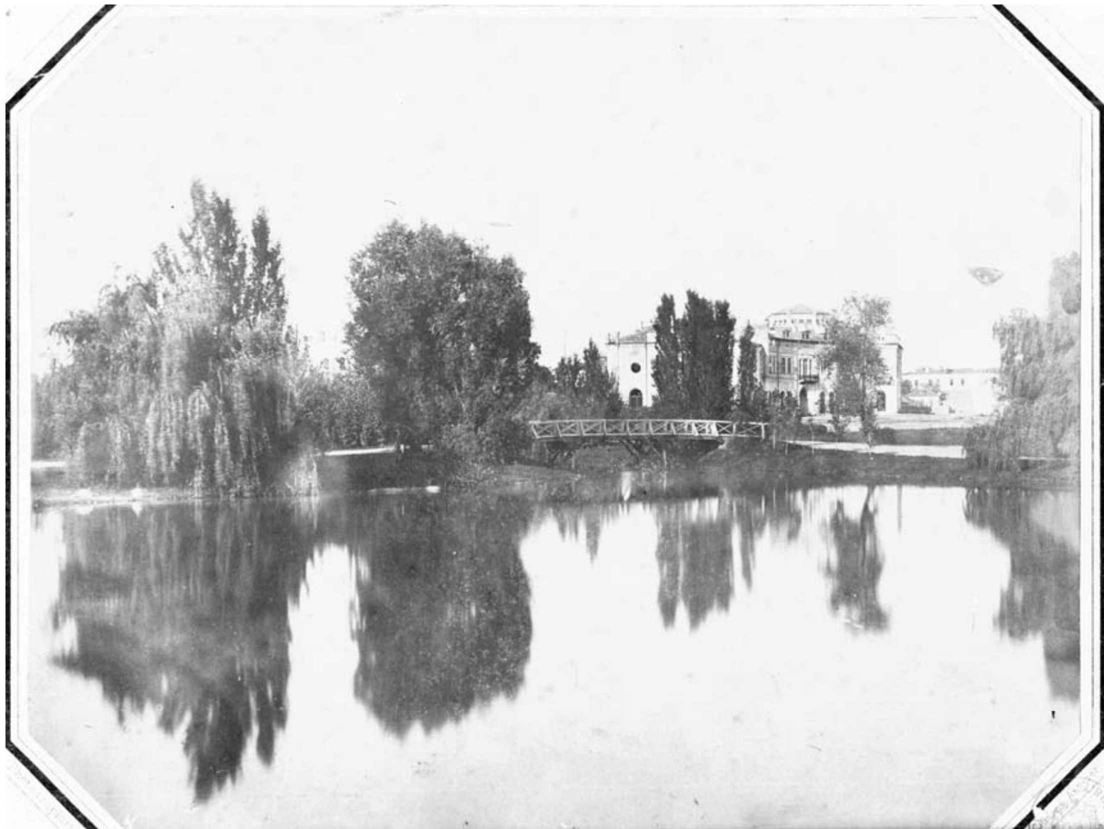


Fig. 5. Ludwig Angerer, The Cişmigiu Garden, salted print from a wet collodion negative, Museum of the City of Bucharest.

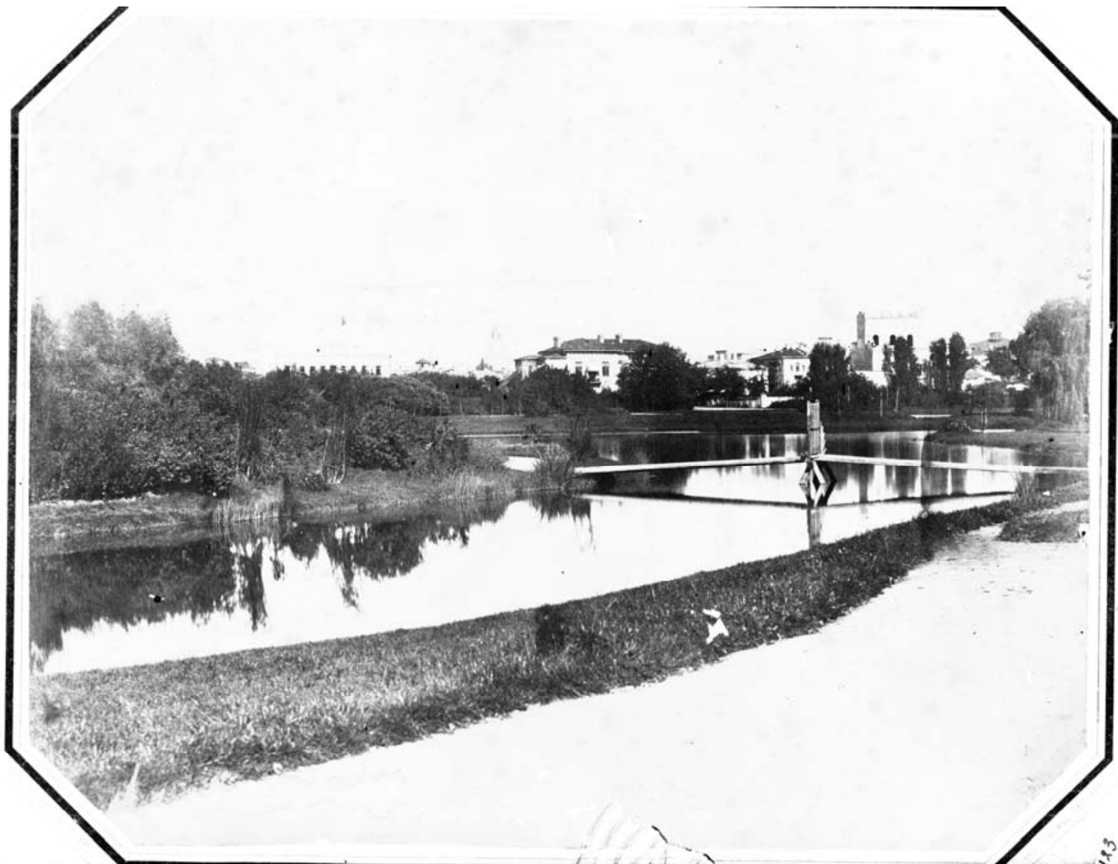


Fig. 6. Ludwig Angerer, The Cişmigiu Garden, salted print from a wet collodion negative, Museum of the City of Bucharest.



Fig. 7. Ludwig Angerer, General view of the Cișmigiu Garden and its neighborhood taken from the roof of the Grand Theatre, salted print from a wet collodion negative, Museum of the City of Bucharest.



Fig. 8. Ludwig Angerer, The borders of the Dâmbovița River, salted print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

When Angerer left Wallachia, another Bucharest based photographer developed an interest for its architecture and cityscapes[29], **Carol Szathmari** (1812–1887). Szathmari was already a name in the European photography due to the pictures he took during the first stages of the Crimean War. But by 1853–1854, when it was waged on the borders of the Danube, that war became just another battle to settle the still unsolved Oriental Question; only that time the actors were the Russian and the Ottoman Empires. By April 1854, Szathmari, who already had a studio in Bucharest, filled a van with his cameras, chemicals and glass plates and went to the battlefield. He took pictures at Oltenitza of both parties and later that year gathered his collection into an elegant album which, in 1855, was exhibited to great acclaim to the Paris Exposition Universelle. Thus, he was *the* first known war photographer in the world[30].

Already at the crossroad between the documentary and the art, Szathmary was also a skilled water colourist and engraver who would later travel extensively to sketch folk costumes and the traditional peasant life. Szathmari also developed a taste for old architecture and for documenting the fast changing image of the capital city. In September 1859, when he exhibited for the first time at the Société Française de Photographie in Paris, he offered a print on waxed canvas with the courtyard of the Manuk Inn in Bucharest[31]. (Fig. 9)



Fig. 9. Carol Szathmari, The Manuk Inn, panotype after a wet collodion negative, Société Française de Photographie, Paris.

---

[29] Ruxanda Beldiman, *Arhitectură civilă și ecleziastică în fotografia lui Carol Pop de Szthmnari*, in Adrian-Silvan Ionescu (editor), *Szathmari pionier al fotografiei și contemporanii săi*, București, 2014, p. 65–70.

[30] C. Săvulescu, *The First War Photographic Reportage*, in *Image* 1, March 1973, p. 13–16; idem, *The First War Correspondent – Carol Szathmari*, in *Interpressgrafik*, no. 1/1978, p. 25–29; Constantin Săvulescu, *Cronologia ilustrată a fotografiei în România, perioada 1834–1916* (The Illustrated Chronology of Romanian Photography, 1834–1916), Asociația Artiștilor Fotografi, București, 1985, p. 19–27; C. Săvulescu, *Carol Szathmari – Primul reporter fotograf de război* (Carol Szathmari – The First War Photographer), în *Fotografia*, no. 190/Julie – August 1989, p. 2–3; Lawrence James, *Crimea 1854–56, The War with Russia from Contemporary Photographs*, Hayes Kennedy, Oxford, 1981, p. 9–11; Adrian-Silvan Ionescu, *Early Portrait and Genre Photography in Romania*, in *History of Photography* 13, no. 4/Oktober – Dezember 1989, p. 285; idem, "*Photographs from the Crimean War by Carol Szathmari in American and British Collections*, in *Muzeul Național*, *X, (1998)*, 71–82; idem, *Cruce şi semilună* (Cross and Crescent), București, 2001, p. 159; idem, *Szathmari: From a War Photographer to a Ruling Prince's Court Painter and Photograhers*, in Anna Auer, Uwe Schögl (editors), *Jubilee – 30 Years ESHPh Congress of Photography in Vienna*, Fotohof Edition, Vienna, 2008, p. 80–89; idem, *Carol Szathmari (1812–1887): Pioneer War Photographer During the Danubian War Campaign*, in *Centropa,* no. 1/January 2009, p. 4–16; idem, *Szathmari la bicentenar* (Szathmari's Bicentenary), in SCIA, Artă plastică, Serie nouă, Tom 2 (46)/2012, p. 35–37.

[31] Pierre Marc Richard, *La Société Française de Photographie*, *Index 1854–1876*, Paris, 1990, p. 107.

James O. Noyes had listed that inn as one of the most interesting edifices of the capital city: "The only buildings in Bukarest worthy of particular mention, are the Khan of Manouk Bey, the Hospice of Brancovan and the Hospital of Coltsa with its curious tower built in 1715 by the soldiers of Charles XII, but now falling in ruins"[32]. Auguste Lancelot was also fascinated by that large inn and made a detail description of it: "Rien n'inspire mieux l'idée d'une vie paisible et heureuse que la vue de ces charmantes habitations. Rien n'en élogne plus qu'une visite à l'ancien khan, fondé par Manuk-bey, et devenu dans ces derniers temps l'hôtel Manuk. C'est, malgré son titre aristocratique, une auberge où les gens aux nerfs délicats, à l'épiderme sensible, feront bien de ne pas s'aventurer, mais où les curieux d'anciennes moeurs locales seront satisfaits. Il a gardé intacte sa première physionomie, attristée malheureusement par la malpropreté. Les deux rangs de galeries qui relient ses quatre grands corps de logis, le grand escalier à double rampe qui dessert les deux étages, très élégant, sous un kiosque à toiture saillante et à solives profilées, sont ornés de colonnes et de balustrades d'un goût charmant et d'une exécution très fine. On pourrait dire que c'est un palais de bois; il mériterait une restauration, peu difficile du reste, et une destination plus protectrice. Tel qu'il est, c'est le rendez-vous des rouliers transylvains, des colporteurs allemands, des petits trafiquants turcs, bulgares et grecs, de tous les voyageurs à petite bourse et aussi à métiers de hasard, et qui craignent le grand jour. Sur le grand escalier, sous les longues galeries, se condoient les types les plus divers, les costumes les plus variés. (...) Les galeries, sur lesquelles ouvrent les appartements, servent de promenoirs et de salles communes. Il y règne une indifférence et un sans gêne remarquable à l'égard du voisin. Sous l'oeil de tous (tolérance qui ne fait l'éloge de personne), chacun y semble chez soi. Du point où je m'installai pour prendre mes croquis, je pouvais voir une blonde Allemande qui savonnait des hardes de première nécéssité que ses enfants attendaient; un barbier ambulant rasant des mentons et des occiputs; une tzigane dansant devant des Turcs en belle humeur; un saltimbanque en maillot déteint faisant la leçon à un singe pelé. En même temps, les sons d'une kobsa accompagnant une voix mélancolique et douce, filtraient à travers l'entre-bâillement d'une porte placée derrière moi, et du fond d'un corridor obscur, m'arrivaient les plaintifs vagissements d'un nouveau-né. L'immense cour me donnait le spectacle le plus divertissant et le plus varié du monde: un campement, un entrepôt, un marché, une bourse, une ménagerie tout à la fois; au long des rez-de-chaussée, des bâches, des tentes, des ballots de marchandises, des tonneaux; au fond, dans de grandes niches grillées, des amas de cuirs frais, de laines suintantes, de cornes de buffles disséminées partout, des tas de paille et de fumier; sans ce milieu sans ordre, un va-et-vient continu de birdjas, de paysans à cheval, de chevaux dételés qui hennissaient et ruaient, de chiens qui hurlaient, et de grands porcs bruns qui grognaient d'aise, en fouillant à plein grouin le large fleuve d'eau grasse s'épanchant sans interruption de la cuisine. Ce mouvement, ce bruit ne troublaient pas un instant les Turcs, les Valaques, les Bulgares, les Grecs, qui continuaient, tranquilles, le débat de leurs transactions, auxquelles présidaient des juifs, opérant sur place le change des monnaies, à grand renfort de lunettes, de pierres de touche et de balances. Le khan déchu est situé dans un quartier très fréquenté; il a une façade sur la rivière la Dimbovitza"[33].

On 16 October 1863, Szathmari was showered with honours and became the Court Painter and Photographer for Alexandru Ioan I, Ruling Prince of the United Romanian Principalities. That very year he offered an album to Princess Helen, wife of the Ruling Prince. Elegantly bound, the album have a hand written title and dedication on the front page: ***Souvenir de la Romanie****, dedié a son Altesse Sérénissime Hélène, Princesse Régnante de la Roumanie, par Charles Pop de Szathmari, Peintre et Photographe de la Cour de Son Altesse Sérénissime le Prince Régnant*[34]. (Fig. 10) Along many peasants, folk types and artisans, which constitutes the main topic of the carte-de-visite pictures, the album contains also two general views of Bucharest, taken from almost the same place like Angere's, respectivly the Spirea Hill (Fig. 11) and the Metropolitan Hill.

The second one is a real panorama for which he used five plates to cover an angle of 180 degrees. Szathmari identified each monument in the picture by numbering and labeling them on the edge of the image (Fig. 12). Besides these two general views there were individual takes of the Metropolitan Church (Fig. 13), the St. George Church, the tiny Bucur Church near the Radu Vodă Monastery (Fig. 14), three views of the Stavropoleos Monastery taken from different angles (Fig. 15), a general view of the Cernica Monastery with

[32] James O. Noyes, *op. cit.*, p. 121.

[33] D. A. Lancelot, *op. cit.*, p. 206–207.

[34] Theodor Enescu, *Un album de fotografii al lui Carol Popp de Szathmary cu vederi din Bucureşti* (A Photographic Album by Carol Popp de Szathmary with Views from Bucharest), in *Studii şi Cercetări de Bibliologie*, I, 1955, p. 291–299.

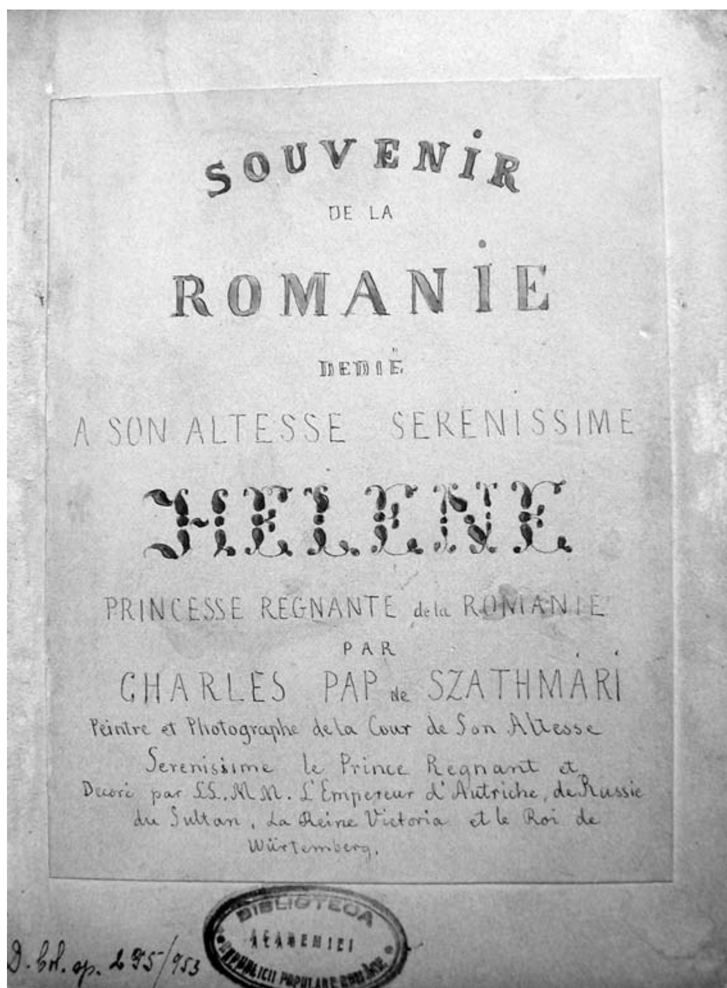


Fig. 10. Carol Szathmari, Title page of the album *Souvenir de la Romanie*, black ink and water colour on paper, Library of the Romanian Academy.



Fig. 11. Carol Szathmari, Bucharest general view taken from the Spirea Hill, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 12. Carol Szathmari, Bucharest general view taken from the Metropolitan Hill, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 13. Carol Szathmari, The Metropolitan Palace with its chapel, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

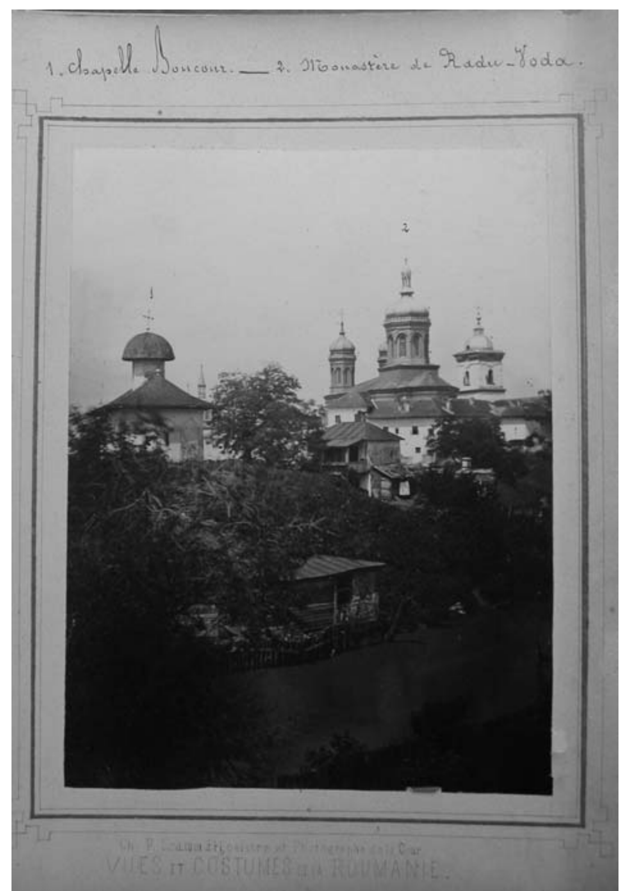


Fig. 14. Carol Szathmari, The Bucur Church and Radu Vodă Monastery, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 15. Carol Szathmari, The Stavropoleos Church, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

the lake in the foreground and two images from the inside, the Manuk Inn with its oriental flavor (Fig. 16) and the 24 January Market on a fair day (Fig. 17). The collection was completed with pictures taken at the "Moşi"[35], the most important commercial fair of the year (Figs. 18, 19). This spring fair was a great attraction for everybody, either peasant or town folk. Dick de Lonlay, a French special artist for *Le Monde Illustré* who came to document the war of 1877 was deeply impressed by this great yearly event: "De tous côtés les voitures, conduites par leurs cochers lipovanes, au costume russe, et les tramways amènent les habitants à la vaste foire de la Moche, qui a lieu à l'entrée du faubourg Est de Bukarest. Rien de plus pittoresque et de plus typique que cette immense cohue, dont la foire de Saint-Cloud ne saurait donner aucune idée. A la Moche sont exposés tous les produits nationaux dans de vastes rues distinctes formées par l'alignement des charriots qui les ont apportés. D'un côté sont étalées les opankis ou sandales en peau de boeuf garnies de lanières et dont le dessus est tressé en cordes. Tout contre, sont mis en vente d'immenses chaudrons en cuivre rouge non étamé et encore tout bosselé de coups de marteau, magnifique de forme, et de cette couleur que l'on ne rencontre que chez les vieux cuivres hollandais. Non loin de là est établie une industrie bien curieuse: c'est la cente de croix en bois peint pour les cimetières. Les parents et amis viennent acheter et commander ces ornements funèbres qu'ils emportent pour orner la tombe de ceux qu'ils ont perdus. Ces croix, de forme bizarre et fantastique, sont taillées grossièrement en bois blanc et fabriquées sur place. (…) De l'autre côté de la foire se trouve la rue de la Poterie, où sont étalés à terre de vastes amphores et des plats en terre vernissée à fond brun, ornés de dessins rouges et jaunes. On y trouve également de petits sifflets en terre peinte, humbles jouets que les paysans achètent pour leurs enfants, et où sont naïvement représentés des cavaliers coiffés de casque à cimier roumain ou de bonnets de Cosaque. A côté de ces

[35] "Moși" was a term with which the Romanians called the dead of their families. Each year, in spring, it was a great commemoration festival for the dead and, after special religious ceremonies, it was organized a great fair where peasants and merchants from all over the country came to Bucharest to trade their products.



Fig. 16. Carol Szathmari, The Manuk Inn, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

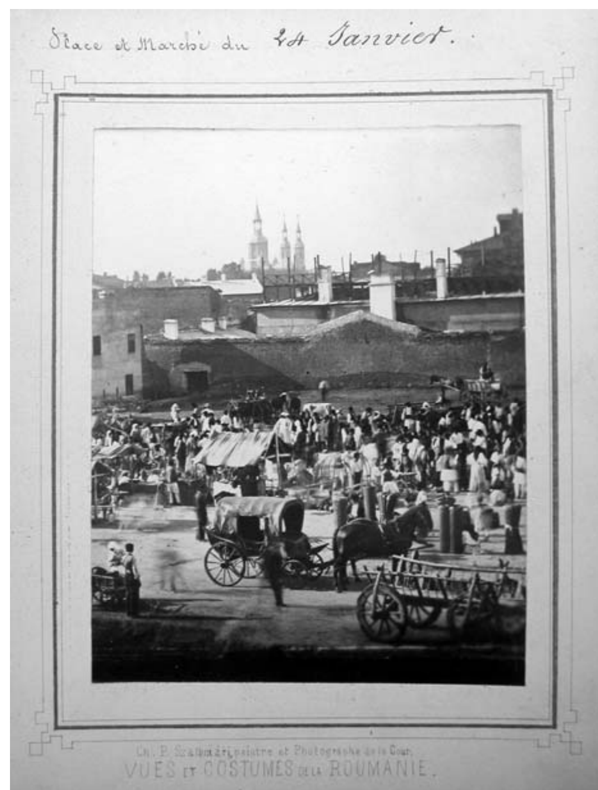


Fig. 17. Carol Szathmari, The 24 January Market, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 18. Carol Szathmari, The Moşi Fair – the place prepared and decorated for the ruling prince's visit, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 19. Carol Szathmari, The Moşi Fair – the main mercantile street, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 20. Carol Szathmari, The University (then called the Academy Palace),
albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

poteries se vendent également de vastes pots en bois munis de couvercles, couverts d'arabesques obtenues en y passant un fer rouge et fabriqués dans les Karpathes. Plus loin se trouve la ruelle dite de Réjouissance, toute bordée de cabarets construits en troncs d'arbres garnis de roseaux, et où, aux sons de la flûte en bois blanc, les paysans viennent boire le mastic et danser la *hora*"[36].

Bucharest was a city of many churches and monasteries. "There are so many churches at Bucharest" – stated James Henry Skene in 1853 – "that the devout may pray in a different one every day of the year, even if it be a heap-year; for they number no less than 366. Few of them, however, merit notice"[37]. Being unaccustomed with the style of the Greek-Orthodox churches and unacquainted with its rites Skene was too harsh in his criticism. Marsillac, who spent half of his life among Romanians, and had a better understanding for their religion, made a correct description of the Metropolitan church: "A l'extremité de ce vallon délicieux, se dressent sur un mamelon les hautes flèches de l'église métropolitaine. C'est un imposant édifice dans lequel l'architecte a heureusement marié les ornementations sévères de l'art byzantin et les grâces un peu plus frivoles du style ogival. Un quadruple allée de tilleuls conduit au porche de l'église et protège de son ombre les promeneurs"[38].

[36] Dick de Lonlay, *En Bulgarie 1877–1878. Souvenirs de guerre et de voyage*, Paris, 1883, p. 63–66.
[37] James Henry Skene, *op. cit*., vol. I, p. 335.
[38] Ulysse de Marsillac, *Bucharest en 1973*, in *Le Journal de Bucharest*, no. 283/18 Mai 1873.

The city was pleasantly positioned among beautiful hills and offered a nice panorama to the explorer heading for it. J. W. Ozanne depict it as a colorful place, worth to be visited in spite or because of the great contrasts between splendour and abject poverty: “The position of the town is somewhat peculiar, for though placed in the midst of a plain of broad expanse, it is surrounded on nearly every side by low hills, which, while they screen it pleasantly in winter from the blasts which sweep down upon it from the frozen steppes of Russia and from the cold Black Sea, render it a perfect oven in the months of July and August, when the temperature is almost tropical. To see Bucharest as it should be seen, the spectator should climb one of the hills on the south side of the city, and look carefully into it from the top. The view is then most charming, for the metal plates which cover the domes of the hundred churches which it contains, reflecting the dazzling rays of the brilliant sun, produce an effect which may well be described as splendid. In the month of May, when the lovely gardens with which the town abounds are bedecked with verdant foliage and graceful flowers, the sight is unusually pleasant. A nearer acquaintance proves, however, somewhat disappointing. Lines upon lines of dirty streets fringed with shabby houses, cottages, and hovels, relieved only here and there by the mansion of some great boyar, do much toward removing the favorable impression already formed. It is not therefore until the centre of the town is reached, that the traveler perceives anything which reminds him of the home he has left”[39].

In 1864, Szathmari climbed on top of Colțea Tower to take new panoramic views with a much larger camera. He then posed the Soutzo Palace in the foreground and the Colțea Tower which was still the tallest building in the town and the imposing newly-built University (Fig. 20). Another image heads south, following the then called Colțea Lane, with shops on each side.

A few years later, in 1867, Szathmari completed a large size album called *Episcopia de Curtea de Argiş* (The Episcopalian Church of Curtea de Argeş) which was dedicated to the new ruling prince, Carol I of Hohenzollern-Siegmaringen. That church was the most beautiful medieval monument in the whole Wallachia and the intention of the authorities was to restore it. The photographer took general views and details to produce a comprehensive documentation. His pictures preserved the real façade of the church for, a few years later, it was to be completely demolished and rebuilt on the same base and with the same ornaments. The project and its supervision went to the French architect André Lecomte du Nouÿ, one of Viollet-le-Duc’s disciples. Szathmari was awarded a honourary mention for his *Episcopia de Curtea de Argiş* album at the 1867 Paris Exposition Universelle[40].

In 1869, Szathmari completed another large size album called *România* which contained photographic images of Bucharest and the countryside taken between 1867 and 1869[41]. (Fig. 21) Besides churches and monasteries he included a few group portraits of monks, peasants and officials awaiting the Ruling Prince’s visit. There were also some views taken at the Șosea – the fashionable promenade of the city (Fig. 22) – brilliantly described in all its finery in a Sunday morning by Kohn-Abrest, one of the war correspondents of 1877: “Le dimanche de 25 juin, il y avait foule à la promenade de la chaussée, à Bukarest. Les calèches particulières et les *droskis* de louage faisaient queue absolument comme les véhicules de nos élégantes autour du lac au bois de Boulogne. Le restaurant de *Serestreo* [Herăstrău] pittoresquement enfoui dans un massif de verdure, avec les tables groupées, un bel étang aux eaux bleues, dans lequel on peut pêcher soi-même le poisson destiné au déjeuner ou au dîner, était encombré d’officiers russes en partie fine avec les nymphes, rapidement devenues leurs compagnonnes habituelles. Au rond-point qui termine la promenade et d’où se déploie le long ruban de la grande route de Plojesti, des paysans en costume valaque exécutaient sous les yeux des promeneurs, qui faisaient arrêter leurs voitures, des danses bizarres mêlées à des exercices de bâton du plus singulier effet [Călușari]”[42].

Other pictures in that album showed Azilul Elena Doamna (Princess Helen Orphanage), a modern, well-provided home for orphan girls founded by Prince Alexandru Ioan’s wife and administered by Carol Davila, the head of the Medical Corps of the Army and his wife, Ana Davila (Fig. 23). There, the photographer witnessed the celebration of Romania’s National Day with the little girls neatly clad in white

[39] J. W. Ozanne, *op. cit*., p. 12–13.

[40] Laurențiu Vlad, *Imagini ale identității naționale. România la Expozițiile Universale de la Paris, 1867–1937*, 2001, p. 175.

[41] Adriana-Natalia Bangălă, *Albumele România de Carol Popp de Szathmari în colecțiile Bibiliotecii Academiei Române, ale Muzeului Nțaional de Artă al României, ale Institutului de Istoria Artei “G. Oprescu” și ale Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, cu asemănările și deosebirile lor*, in Adrian-Silvan Ionescu (editor), *Szathmari pionier al fotografiei și contemporanii săi*, București, 2014, p. 258–282.

[42] F. Kohn-Abrest, *op. cit*., p. 134.

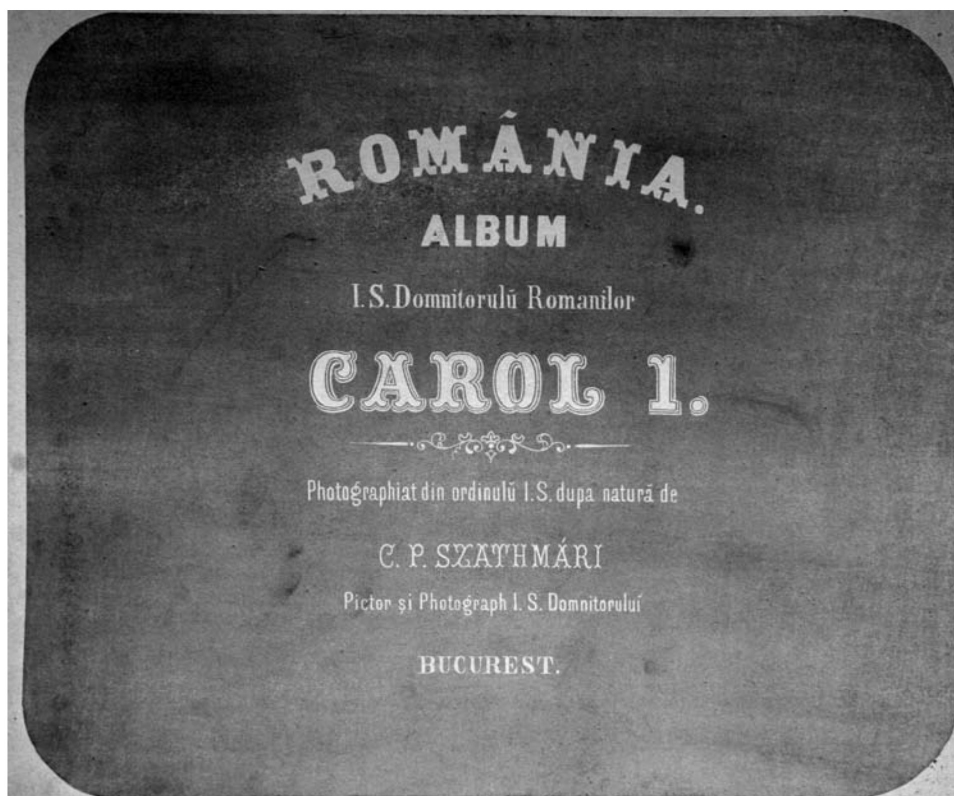


Fig. 21. Carol Szathmari, Title page of *The Romania Album*, albumen print from a wet collodion negative, "G. Oprescu" Institute of Art History.



Fig. 22. Carol Szathmari, Chaussée, in *The Romania Album*, albumen print from a wet collodion negative, "G. Oprescu" Institute of Art History.



Fig. 23. Carol Szathmari, Azilul Elena Doamna (Princess Helen Orphanage), in *The Romania Album*, albumen print from a wet collodion negative, "G. Oprescu" Institute of Art History.

on one side of a long table set for feasting and civilian and military officials in formal attire on the other side (Fig. 24). Another event worth of Szathmari's lenses was the celebration of Prince Carol's enthronement on 10^{th} of May 1866 which became the national day since then. Even though not quite a snapshot, the picture is full of vividness, with a group of elegant ladies in the foreground looking down towards a crowd enjoying the pageant (Fig. 25). The artist took lots of pictures on the streets of Bucharest but did not included all of them in his albums. Somewere used as means of inspiration for his lithographs. Others were sold as independent proofs. An image depicting the borders of Dâmbovița River with *sacagii* (water vendors) busily filling their tubs with muddy, unhealthy waters (Fig. 26), reminds the iconic picture taken by Angerer a few years before. Nothing changed for more than a decade in that area where there were based the butchers and the tanners of the town. Ulysse de Marsillac was idyllic when describing those water sellers: "Les *sacagi* ou porteurs d'eau sont de vigoureux gaillards, vêtus d'une chemise flottante et d'un pantalon de toile retroussé jusqu'à mi-cuisse. Leur tonneau est porté sur deux roues et traîné par un de ces chevaux-fantômes qui rappellent les chevaux des *corricoli* de Naples, dont Alexandre Dumas nous a fait l'amusante description. Sur une planche posée en travers du brancard se juche le sacagiou, plus fier qu'un empereur romain. Il jette de temps à autre un cri que l'on pourrait exprimer ainsi *apoh*! C'est *apa*, eau, qu'il veut dire. Faites-le appeler par votre ménagère et pour quelques sous vous aurez un tonneau d'eau vaseuse que vous devrez soigneusement filtrer"[43]. Auguste Lancelot expressed his disgust for that poor, uncared neighborhood bording the rivulet: "C'est peut-être vrai, mais ce qu'on en voit de là ne donne guère envie d'en boire. En amont d'un gué très-fréquenté, et tout près de ces eaux troubles, se dressent, infectes et hideuses, les anciennes boucheries turques. Entre des charpantes, sinistres comme des gibets et tout éclaboussées de rouge, des quartiers de boeufs et de moutons, maladroitement déchirés, pendent à des chaînes de fer; des têtes de moutons velues, aux yeux rentrés dans leur orbites verdis, serrant dans leurs dents ternies leur langue enflée, encombrent, avec d'autres lambeaux sans formes, des étals massifs tout gluants de sang, sous lesquels rôdent de

[43] Ulysse de Marsillac, *Bucarest III*, in *La Voix de la Roumanie*, no. 37/5/17 Octobre 1861.

nombreux chiens affamés et sans maître"[44]. More than this, on hot days there were even bathers of both sexes who enjoyed the cooler but muddy waves of the rivulet which crossed the Capital city. Marsillac wrote: "Je ne veux pas quitter la Dâmbovitza sans vous parler des bains que l'on y prend pendant l'Été. (…) Ce qui frappe tout d'abord l'étranger qui assiste à ces exercises nautiques, c'est l'absence complète de pudeur qui caractérise les baigneurs des deux sexes. Dans la partie de la rivière qui coule sous les arbres, au milieu des bosquets et des jardins, l'ombre et la verdure font une sorte de vêtement aux nageurs, mais en pleine rue, sous les yeux des passants qui vont et viennent sans cesse sur les ponts, on s'étonne de voir des hommes et des femmes dans le costume d'Adam et d'Eve, avant la feuille de vigne, s'ébattre sans le moindre sentiment qu'ils font là une chose inouïe dans un pays civilisé. Il y a bien des laideurs vulgaires qui punissent la curiosité indiscrète du passant, mais il y a aussi bien des fraîches et charmantes apparitions qui le clouent d'admiration sur la place"[45].



Fig. 24. Carol Szathmari, Celebration of the 10th of May, the National Day, at the Princess Helen Orphanage, in *The Romania Album*, albumen print from a wet collodion negative, "G. Oprescu" Institute of Art History.



Fig. 25. Carol Szathmari, The great celebration at the anniversary of Prince Carol's enthronement, in *The Romania Album*, albumen print from a wet collodion negative, "G. Oprescu" Institute of Art History.



Fig. 26. Carol Szathmari, Dâmbovița River and water sellers filling their barrels, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

[44] D. A. Lancelot, *op. cit.*, p. 207.

[45] Ulysse de Marsillac, *Causerie*, in *La Voix de la Roumanie*, no. 37/5/17 Octobre 1861.

Opposing such distressing images there were those taken downtown, with the exquisite shops and hotels on Calea Victoriei, such as the workshops of the jeweller Josef Resch or that of the French milliner of great local fame Victorine Jobin who borrowed her name for good to the top hat worn by the smart ones or the expensive and exclusive Hotel Hugues facing the National Theatre (Fig. 27). Being a Frenchman as was the owner himself, Marsillac made a flamboyant description of that hotel: "Faute d'hospitalité gratuite, il faut donc recourir à l'hospitalité payée. Les étrangers y ont pourvu. Eux seuls tiennent des hôtels. Le premier de tous est l'Hôtel Hugues. (…) Hugues est Français et je ne vois pas pourquoi je ne dirais pas d'un Français tout le bien qu'il mérite. L'hôtel Hugues est situé sur le place du théâtre au centre de la capitale, dans une position magnifique. Une longue file de voitures stationne devant sa porte. (…) Si je faisais un prospectus, je vous dirais que les appartements sont élégants et confortables, le service actif, la cuisine excellente, les vins exquis et les prix modérés. Mais je ne fais pas de prospectus. Dieu vous garde seulement des calembourgs de M. Hugues!"[46] Another picture was taken at the corner of the newly-cut boulevard showing the imposing four-story building of Hotel Herdan (future Grand Hotel du Boulevard) where it was opened the first Exibition of the Society of the Friends of Fine Arts in early 1873 – an event where Szathmari exhibited some of his best water colours[47]. On the other side of the hotel Szathmari himself had, for a while, his photographic studio on which windows there were displayed large portraits of the European kings and emperors (Fig. 28). It was at Grand Hotel that some journalists who came in a too crowded Bucharest in 1877, in serach of news for their publications, found at least accommodation. One of them described its comfortability and elegance but complained about its high prices: "Enfin, après avoir cherché inutilement à nous loger à l'hôtel Broft, à l'hôtel Hugues, nous arrivons à trouver l'hospitalité au *grand hôtel du Boulevard*, établissement aussi colossal que magnifique où nous rencontrons le confort des hôtels suisses. Par exemple, les prix sont incroyables. Une modeste chambre se loue 12 francs par jour. Il faut être un nabab pour se permettre le luxe d'un appartement au *grand hôtel du Boulevard*. Le déjeuner est bon, décidément la cuisine roumaine mérite d'étre classée, moins les plats roumaino-hongrois fortement pimentés qui s'adressent à des estomacs moins délicats qu'un estomac parisien. Oh! Ce piment! Une carafe d'eau de la Dambovitza n'éteint pas le feu qui nous dévore. (…) La salle à manger bien décorée et très propre, moins le linge qu'on ne change pas assez souvent, est une vraie Babel où l'on parle toutes les langues du monde"[48].



Fig. 27. Carol Szathmari, Podul Mogoșoaiei in front of the Grand Theatre, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

---

46 Idem, *Promenades en Roumanie. Bucarest I*, in *La Voix de la Roumanie*, no. 35/3 Octobre/21 Septembre 1861.
47 Adrian-Silvan Ionescu, *Mişcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 151–158.
48 A. Mlochowski de Belina, *De Paris a Plevna. Journal d'un journaliste. De Mai à Décembre 1877*, Paris (1878), p. 31–32.



Fig. 28. Carol Szathmari, Grand Hotel du Boulevard – Szathmari's photographic studio on the far left, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

Szathmari was not the only photographer to document the capital city and the old monuments of the country. **Franz Duschek** (1830–1884), a Czech photographer who settled in Bucharest in 1852, produced an album with images taken at the elegant summer residence of the Oteteleşanu family at Măgurele, nearby Bucharest. It was one of the most beautiful manor houses built in the early 1850s. The album, produced in 1860, was entitled *Vues de Magoureli*, and showed both the house and its glowing garden (Figs. 29, 30). Almost twenty years apart from Talbot's landscapes taken on his estate at Lacock Abbey, and probably without knowing the calotype experiments done by the father of modern photography[49], Duschek made some masterly compositions with the exotic plants in the garden and the pond with its China bridge arching over the waters (Figs. 31, 32). Unable to take snapshots the photographer managed to simulate them by adding some birds flying over the park which he drew in black ink.

He took also some very interesting cityscapes of the Capital probably with the intention to bind the proofs in an album which he never completed. As did his friend and colleague some years before, Duschek climbed the Colțea Tower and took a picture with the University where is seen also the roof of the Soutzo Palace (Fig. 33). The University – which, in 1870s housed also the Romanian Academy and was more often identified with that scholarly institution – was one of the largest and most imposing buildings in Bucharest. "The Academy," said Florence Berger, "one of the latest and best of these edifices, built of stone, in a simple and solid style of architecture, is a great improvement upon the unsymmetrical and heterogeneous structures that abound in the city. It contains an embryo library and a museum yet in its infancy. There are also classes organized within its walls, which is a step in the right direction"[50]. At that time, the University Palace housed some scientific and artistic institutions such as the already mentioned Academy, its library, the School of Fine Arts, founded in 1864, its paintings gallery called *Pinacothéque* (the future National Museum of Art), the National Museum (i.e. museum of history and archaeology) and the Museum of Natural History. Ozanne also admired this building and its

[49] Larry J. Schaaf, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000, p. 88–89, 110–111.

[50] Florence K. Berger, *A Winter in the City of Pleasure or Life on the Lower Danube*, Richard Bentley and Son, London, 1877, p. 47.

collections: “At right angle, however, to the Podu Mogoşoi runs a formidable rival in the shape of the Grand Boulevard. This fine piece of ground contains the University and the Museum, which last possesses a library of 27,000 volumes”[51]. After Anatole de Demidoff, in 1837, Mary Adelaide Walker was one of the few foreign travellers who visited the National Museum. In 1887 the Treasure of Pietroasa was still a great attraction and, after being bored by her long waiting for the opening hour and after an unguided roaming in venues filled with uninteresting exhibits such as minerals and stuffed animals, she felt rewarded when she came upon the hoard or rather the Henri Trenk water colours depicting it and some replicas because the original was stored in a vault after it was stolen in 1875 and recuperated afterwards. Walker had a lot of complaints about the neglected aspect of the building, about the indolent attendants and felt frustrated at the lack of any labels for the metope of the Adam Clisi monument exhibited outside the museum but, in the end, she enjoyed her visit: “The Museum occupies the left-hand wing of the building of the Academy. It opens at eleven o’clock, to close again at one – a very bad arrangement for a national collection, for which the greatest facilities should be given. Having arrived too early, we waited a long while seated on the steps of a desolated-looking doorway, and gazing at several curious slabs in bas-relief, ranged along the wall of the garden; they represent warriors in chain armour, but there is neither name, number, nor any information attached to them. We had leisure also to remark the very loose manner in which the building had been put together; it was opened not long since, and already the stone balustrade of the ascent shows signs of approaching dislocation. (…) When the door was at length opened, the attendance or rather the non-attendance, was equally faulty. Meeting with no one to point out the way to a stranger, we wander about, up and down the bare stone stairs, get amongst the classes, are elaborately conducted by a sympathetic but mistaken old lady, quite in the wrong direction; descend in despair and finally stumble upon a room full of minerals. This is a beginning. We admired some splendid species of agate, another equally interesting but not unknown natural productions; we group round the stuffed birds and beasts, with a vivid impression of having seen the same before in many another city; we pass on to the Egyptian mummies and other old world remains, until the two or three last rooms repay us in some degree. In one we see, amongst others of the same kind, a magnificent jeweled collar and crown, a relic of barbarian splendour; in another, church ornaments and vestments are exhibited, with a most interesting series of water-colour drawings of ancient sites and half-ruined buildings of historical interest. Some of them – such as Curtea d’Argesh – have been elaborately restored, and it is satisfactory to be able still to see the old buildings of the monastery as they appeared before they were cleared out of the way by the “restoring” process. In the last room of the suite we find the celebrated “Trésor”, or rather the place where it is kept in a vault to be exhibited on certain days to the public. Above the vault is raised a sort of catafalque with coloured representations of it on three sides; the fourth face gives a view of Buzeu, where this rich discovery was made by a peasant while digging his field. It proved to be a large disc or salver of gold, magnificently embossed; upon this were placed smaller platters, cups, and vases all richly embossed and jeweled; the people called it the “Hen and Chickens”. It was taken to Bukurest, where it was pronounced to be a unique specimen of Gothic work; it was afterwards sent to one of the great Exhibitions (Paris or London); some thousand of pounds were, they say, deposited with the fortunate proprietor as caution money; the poor peasant, the discoverer from whom it had been purchased, received only some trifling remuneration. We did not see the “Trésor” itself, but the representations on the catafalque – most artistically executed – give a good idea of the work, and I was further fortunate enough to see facsimiles of some of the vases ornamenting an elegant and tastefully-decorated salon in the town house of M. Dimitri Stourdza. (…)[52] Mrs. Walker’s testimony is quite important form our point of view: without knowing the author or any details about the paintings on display, she had the opportunity to see the water colours done by Szathmari after his above-mentioned photographs taken at Curtea de Argeş before its restoration.

[51] J. W.Ozanne, *op. cit*., p. 15.
[52] Mrs. [Mary Adelaide] Walker, *op. cit*., p. 171–173.



Fig. 29. Franz Duschek, The Oteteleșanu Palace at Măgurele – the main entrance, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 30. Franz Duschek, The Oteteleșanu Palace seen from the park, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 31. Franz Duschek, Bridge on Oteteleșanu estate at Măgurele, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 32. Franz Duschek, The park of the Oteteleșanu estate at Măgurele, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 33. Franz Duschek, The University seen from the Colțea Tower,
albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 34. Franz Duschek, Radu Vodă Bridge over the Dâmbovița River and the tanners' neighborhood,
albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

Dâmbovița was still attractive for the camera and the photographer took the opportunity to immortalize some of its bridges (Fig. 34) and Casa Apelor (the Water House, an installation to purify the muddy waters of that rivulet) (Fig. 35). In 1874 and 1875, Duschek took some pictures of Bucharest, with both old and new monuments such as the Bucur and Stavropoleos Churches – posed almost from the same angle as it was used by Szathmari years before (Figs. 36, 37) –, Radu Vodă (Fig. 38) and Zlătari Monasteries (Fig. 39), the New St. Spiridon church with its gothic spires (Fig. 40), and Podul Mogoșoaiei, the main street

of the city with its elegant shops, restaurants and dancing halls, such as Frascati, Bossel and Hotel Oteteleşanu with its celebrated café (Fig. 41). At Bossel's there were organized joyous masked balls during Carnival. The foreign travellers enjoyed a lot the company of the locals concealing their faces under masks. A lot of jokes and pranks were made during that season. Ozanne who spent three years among Romanians, in Bucharest – which he correctly called "The City of Pleasure" – had the opportunity to witness such a prank and to save two naïve foreigners from spending a fortune with some jolly men in disguised: "Peculiar to the Carnival are the *bals masqués* (…) These are very amusing. (…) There is, of course, much flirtation, not unmingled with intrigue, and supper is always to be had afterwards at the hotel opposite. Sometimes the men dress up as women, which proceeding occasionally leads to confusion. One night two raw youths fresh from England found themselves at a *bals masque*. They knew nobody, and I was much surprised to perceive them, after the lapse of a few minutes, marching about each with a lady on his arm. Half an hour after, on approaching the *buffet*, I noticed the pair seated on a sofa with their *belles*, whom they were regaling with ice and *bonbons* in the most sumptuous manner. Fancying that I detected something strange in the voice of one of the ladies, I walked up and soon was in conversation with the party. The laugh of the fair one confirmed my suspicions, and a glance at her hand, which was as large as my own, made everything clear. Bending over the blushing damsel, I whispered a few words into her ear, and the raw lads rapidly became jealous. I had recognized a couple of Wallachians with whom I was slightly acquainted, and who were making merry at their expense. A few minutes after, the victims were wandering about alone and disconsolate, minus a napoleon or two consumed in refreshments. This is just the sort of things which the light-hearted Roumanians would enjoy, fun of every kind and practical joking being entirely in their line"[52].

Besides other customers interested to have their likenesses made in his studio, Duschek took portraits of the fashionable ladies costumed for such balls, thus specializing himself in masquerade pictures[53]. Frascati was still fashionable in 1877 when the foreign war correspondents poured the Capital city. "Nous voici a café Frascati" wrote Mlochowski de Belina "qui est le café Bignon de Bukarest, et l'on y vient des quatre coins de la ville. Figurez-vous une sale longue et étroite ornée de glaces. Au centre, un large comptoir chargé de pâtisseries et de flacons de liqueurs. De petites tables de marbre sont partout entourées de consommateurs, entre lesquels les garçons en veste courte flânent avec cet air de nonchalance et cette paresse heureuse qui sont aussi bien roumaines que napolitaines"[54].

In 1878, a few months after his return from the Bulgarian battlefields where he documented the Russian troops fighting in the Oriental War along with the Romanian army[55] Duschek took new pictures on the central area of the city. He photographed Michael the Brave's statue, the work of the French sculptor Albert-Ernest Carrier-Belleuse, uncovered in late 1874 in front of the University (Fig. 42). On both sides were placed the Turkish guns captured from the Ottoman Army at the siege of Grivitza during the war, in 1877. The Soutzo Palace with its large arched windows and gothic ornaments can be seen on the left. Marsillac made a detailed description of this elegant residence: "M. Grégoire Soutzo habite une demeure vraiment aristocratique. Une large grille entoure une vaste cour plantée d'arbres, ornée de plates-bandes et d'un bassin de marbre où, pendant l'été, des cygnes jouent sous une gerbe d'eau miroitant au soleil. Au milieu de la cour s'élève une belle habitation flanquée de tourelles et décorée de riches balcons. Il est à regretter que les couleurs verte et rose dont on a peint la façade et que le temps a altérées ôtent à cette superbe demeure le caractère sérieux qui lui convient. On entre d'abord dans un vestibule immense, au fond duquel se trouve un large escalier recouvert de tapis; sur le premier palier, une glace d'une dimension peu ordinaire permet aux invités et surtout aux dames de jeter un dernier regard sur leur toilette avant d'arriver dans les salons. Ici l'escalier se bifurque et une double rampe conduit sur une vaste galerie, ornée de colonnes et de bas reliefs, à droite et à gauche de laquelle sont les tribunes des musiciens. Les grands appartements circulent autour de cette galerie. Ils sont meublé avec élégance. L'une des plus charmantes choses que l'on y voie, ce sont les réduits mystérieux et riches qui se trouvent dans les tourelles. Ce sont de petits boudoirs en miniature, pleins de luxe et de goût"[56].

---

[52] J. W. Ozanne, *op. cit*., p. 153–154.

[53] Adrian-Silvan Ionescu, *Balurile din secolul al XIX-lea*, Fundaţia Culturală D'ale Bucureştilor, Bucureşti, 1997, p. 17.

[54] A. Mlochowski de Belina, *op. cit.*, Paris (1878), p. 62–63.

[55] Adrian-Silvan Ionescu, *Penel şi sabie. Artişti documentarişti şi corespondenţi de front în Războiul de Independenţă (1877–1878)*, Bucureşti, 2002, p. 126–135.

[56] Ulysse de Marsillac, *Causeries*, in *La Voix de la Roumanie*, no. 14/23 Fevrier 1865 (n.s.).



Fig. 35. Franz Duschek, Casa Apelor (The Water House), albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 36. Franz Duschek, The Stavropoleos Church, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

In 1860, The Ministry of Public Education in Bucharest launched a program to document the monuments of the country, following the example of the French *Mission Heliographique* of ten years ago[57]. Five commissioners were sent throughout Wallachia to record and file every important monument. While

[57]Anne de Mondenard, *La Mission héliographique*, Monum, Paris, 2002, p. 33–42.

Alexandru Odobescu and Dimitrie Pappasoglu took an artist to draw the monuments worth of interest, Cesar Bolliac used an unidentified photographer to take pictures of the churches he studied[58]. At least one of those pictures with which he illustrated his reports – that of the Bucovăț Monastery in Little Wallachia (Oltenia) – is still preserved in the Romanian National Archives.



Fig. 37. Franz Duschek, The Stavropoleos Church, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

Moritz Benedict Baer (1811–1887) completed in 1870 an album with a carte-de-visite series of pictures with views from Bucharest. He hadn't the same large angle lens as Szathmari and was unable to get good general views of monuments and public buildings. Instead he focused on interesting details or some special angles of the same edifice such as the Cotroceni Palace. One viewpoint was from the front showing the main entrance under the arch of the tower-gate and another view facing the back yard. Other places looked much more imposing than in Szathmari's pictures for they are portrayed from a mounting angle, such as the Bucur Church (Fig. 43), the New St. George Church, St. Demeter Church, St. Spiridon Church, the Bărăția Tower (Fig. 44), the Radu Vodă and the Stavropoleos Monasteries. Stavropoleos, the 18th century church, was a jewel of the city due to its stone carved columns and capitels along with the fully painted walls. Baer also documented the Ministry of Justice and the Ministry of Defense, the Court of Justice, the Military Hospital, the Malmaison Barracks (Fig. 45), the Elena Doamna Orphenage and the Filaret Raylway Station (Fig. 46). Baer succeeded also to catch various segments of Podul Mogoșoaiei high street on several of his plates: one depicts Hotel Hugues and Jobin shop – it was almost ironic to see the outdated water sellers with their barrels on wheels stopped in front of the two exclusivist enterprises like the old times facing the new times on the main avenue of Bucharest (Fig. 47). Another showed the street winding towards the National Theatre; these are followed by two views of the theatre's façade taken from different angles (Figs. 48, 49).

Marsillac was true when he stated: "L'histoire des rues d'une ville est l'histoire de la ville même avec toutes ses grandeurs et ses faiblesses et sa physionomie extérieure, fidèle image de sa vie intime"[59]. Podul Mogoșoaiei was such a street with a rich history. It was the main street of the capital, lined on both sides with the most elegant private or public buildings and fashionable shops of the day plus the ruling prince's palace. As described by Ozanne, that avenue was elegant and interesting from an architectonic point of view there being concentrated the most important buildings of the city: "Here is the Podu Mogoșoi, the principal

[58]Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document* (Art and Document), Bucharest, 1990, p. 175–176.
[59] Ulysse de Marsillac, *Le Podou Mogochoi*, *La Voix de la Roumaniev*, no. 39/17 Août 1865 (n.s.).

street of the city, and the one in which the best shops are to be found. In it are the large hotels, which have of late years been rising in such profusion, and which are so well and so luxuriously managed. The palace, the residence of the princely family, lies about half-way down this street. The appearance of this building is by no means striking, though the interior atones for many deficiencies. The reception-rooms are large and exquisitely furnished, and Prince Charles has devoted much time and attention to the decoration of his abode. Opposite the grand entrance is a little guard-house, always the scene of much red-tape commotions, as the soldiers appear to be incessantly turning out to perform some ceremony. (…) Many of the public buildings, including the Prefecture of Police, lie in the Podu Mogoșoi, which is, as I have already said, the haunt of the *flâneur*"[60]. In spite of this enthusiastic description the ruling prince's palace had nothing appealing in it as



Fig. 38. Franz Duschek, The Radu Vodă Monastery, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

[60] J. W. Ozanne, *op. cit*., p. 13–15.



Fig. 39. Franz Duschek, The Zlătari Inn and church, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 40. Franz Duschek, The New St.Spiridon Church and the Metropolitan Church, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 41. Franz Duschek, Podul Mogoșoaiei, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 42. Franz Duschek, The statue of Michael the Brave, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 43. Moritz Benedict Baer, The Bucur Church, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 44. Moritz Benedict Baer, The Bărăția Tower, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 45. Moritz Benedict Baer, The Malmaison Barracks, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 46. Moritz Benedict Baer, The Filaret Railway Station, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

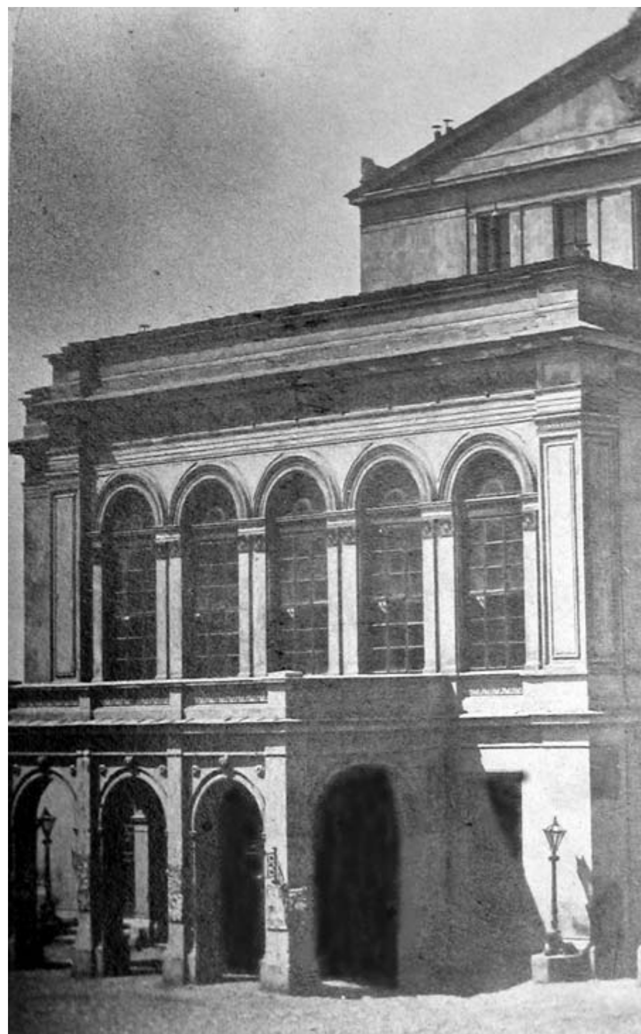


Fig. 47. Moritz Benedict Baer, Podul Mogoşoaiei – Victorine Jobin shop and Hotel Hugues with sacagii (water sellers) in the foreground, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 48. Moritz Benedict Baer, The Grand Theatre and Török House, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.

Fig. 49. Moritz Benedict Baer, The Grand Theatre – the main entrance, albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Marsillac noted in one of his articles, in 1865: “On vient de décorer le fronton du palais princier de bas-relief en plâtre, représentant l’écusson de la Roumanie surmonté de la couronne fermée, emblème de la souveraineté, et soutenu par deux anges à demi couchés, qui rien n’empêche de prendre pour symboles de l’indolence orientale, je ne veux pas dire roumaine. (...) Les bas-reliefs dont nous parlons remplacent très avantageusement un grand trou noir qui se trouvait au beau milieu du tympan de la façade. L’ensemble est assez agréable et dénote un talent d’artiste dans son auteur. Bien que la matière en soit très fragile, il y a bine d’espérer que la corniche protégera le plâtre contre les chances de destruction auxquelles il est exposé. Ce n’est cependant pas là encore, il s’en faut de beaucoup, ce que nous rêvons pour la demeure du souverain de cinq millions d’hommes. Lorsque, par euphémisme, nous donnons le nom de palais à la grande masure qu’habite le prince des Roumains nous pensons que pas un grand seigneur en Europe n’est logé d’une façon aussi mesquine, et nous construisons un édifice qui serait tout autrement digne de servir de sanctuaire à la majesté nationale incarnée dans un homme”[61]. When he arrived in Bucharest, on 10th of May 1866, the new ruling prince Carol von Hohenzollern-Sigmaringen could not understand or believe the words of his companion, General Nicolae Golescu, when they passed by the unimposing edifice and was told that that would be his stately residence. Intrigued, the prince asked the general with legitimate astonishment: “Où est le palais?”[62] Moritz Baer had not pictured that palace but that of Cotroceni, which was the summer residence of the ruling prince remodeled in the precinct of a monastery (Fig. 50). He also pointed his camera towards the guard house and the soldiers fronting it, ready for being reviewed (Fig. 51). The infantrymen are clad in their full regalia. A drummer is placed on the far left, between the sentry box and the lieutenant who is at the head of his troop. The Cotroceni Palace was much praised by war correspondent Mlochowski de Belin who

[61] Ulysse de Marsillac, *Causeries*, în *La Voix de la Roumanie*, no. 32/ 29 Juin 1865.
[62] *Memoriile regelui Carol I al României de un martor ocular*, 1992, vol. I, p. 60.

covered the 1877 campaign and followed the Russian troops on the battlefield. When Tsar Alexander II and his sons visited Bucharest they were feasted by Prince Carol at his summer residence. That was a good opportunity for the journalist to see that place: "(…) Cotroceni est un ancien monastère qu'on n'a pas eu encore le temps de convertir en château. Ce n'est qu'un demi-monastère ou un demi-château, vu que la moitié seulement de cette ancienne construction a été appropriée par les soins du prince Couza à servir de villégiature aux hospodars de Roumanie. Cotroceni est bâtie sur une élévation d'où l'on voit Bucarest aussi bien que l'on voit Paris de la terrasse de Saint-Germain. Ajoutez que, ce monticule est entouré de plantes de vignes, et de grands arbres séculaires. Les roses, les dahlias, et une infinité de lauriers roses et de plantes exotiques"[63].

Andreas D. Reiser took some general views of Bucharest in 1873. His snapshots hadn't changed too much from the views taken by Angerer almost two decades before. But the city hasn't changed either. The description left by Florence Berger is full of minute details concerning the mixture of styles, the poor finishing of the new edifices and the neglect of the old ones, stressing also on the causes of this state of affairs: "The architectural structure of the city admits of no classification. The unschooled fancy of the designer, ignorant of even the first rules of aesthetic art, has been carried out by the rude hands of the gipsy mason. Plaster moldings in lavish profusion, blind-windows, and black water-pipes winding their serpentine length down the very front of the houses, are a few of these errors of taste whose name is legion. Spire churches, capped by the aerial, glittering Greek cross, with gaudy paintings of their white-washed walls, and a general impression of unsubstantial newness, and are thinly spread throughout the town. (…) Most of the houses are built with a light covered-in gallery running all round the upper story, which serves the double purpose of keeping out the heat in summer and the cold in winter, and courtyards where the fig-tree spreads out its broad green fingers, the oleander rises thick in foliage, and the wild dogs turn in from the street to quarrel and fight. Everywhere around the unaccustomed eye is shocked by the most violent of contrasts – the extremes of painful freshness and dull decay; of prodigal splendor and the misery that is beyond shame; of perfect taste and barbaric whimsicality. The flaunting mansion of nouveau riche, whose name was unheard of yesterday, glistening with scarce-dried paint and gay with gilding and plaster-of-Paris ornament, encroaches upon the wild garden and dismantled ruins of some bankrupt Boyar's house, one for whose raiment the Jews have long ago cast lots, whose flocks and herds have passed away into the keeping of The Tribes, and whose bones are in all probability moldering at Filaret. The *mahala* of the peasant that is something between a pigsty, an Irish shanty, and an Esquimaux's hut, creeps up to the very gates of the palace, where sentries stand leaning on their muskets, and great personages go in and out. And the picture of sordid wretchedness, the peasant himself shuffles along in the gutter, narrowly escaping being overtourned as the elegant patrician, in his Paris-built Victoria and costly pelisse of Siberian elk, whirls rapidly by, showering down a plentiful cascade of mud from his carriage-wheels"[64].

Eduard Pesky (1835–1909), a painter and photographer, was active in Bucharest in the 1880s and 1890s. He learnt the trade as apprentice in Samuel Herter's studio in Braşov (Kronstadt in German) and than crossed the Carpathian Mountains and settled in Romania. He began his career in 1870s, in Galați, in partnership with other photographers. Their studio was advertised as *Atelier artistique/E.Pesky, M-e Julie & C-ie/ Strada Domnésca/Galatz* (Artistic Studio/E.Pesky, Mrs. Julie & Co/Strada Domnésca/Galatz). By 1882 he moved to Bucharest and bought Andreas D. Reiser's studio which he turned into his own. He was a very good portrait-maker and used his pictures to turn them into easel painting portraits when ordered. But he also took some cityscapes of particular interest of the capital city in 1884. On cabinet cards he used to offer its customers new images of some of the most important streets and buildings in Bucharest such as Calea Victoriei (The Victory Avenue[65]), the National Theatre, the Mint, the University (Fig. 52) – which was viewed in a descending angle from the top of the Colțea Tower from where he also took some general views of the city (Fig. 53). That old tower was to be demolished in 1888 in order to make room for a wider avenue. He used almost the same spot to shoot his images as his photographer colleagues a decade or so ago. But unlike their works which, due to longer time of exposure, were seldom showing any people on those very

[63] A. Mlochowski de Belina, *op. cit.*, p. 63.

[64] Florence K. Berger, *op. cit.*, p. 43–45.

[65] The name of Calea Victoriei was given to that avenue after the Oriental War of 1877–1878 when Romania got its independence from the Ottoman Empire; that street was formerly known as Podul Mogoşoaiei because it connected the village of Mogoşoaia, where the ruling prince Constantin Brâncoveanu (1654–1714) had his summer residence, with his official residence downtown. Being one of the most important streets in Bucharest it was covered with logs placed crosswise, the first means to pave the muddy and dusty drives of the capital.

animated streets and around those important public buildings, Pesky used modern lenses and more sensitive glass plates which enabled him to catch the vividness of the neighborhood. Nevertheless the views of Calea Victoriei are different than those taken by Baer and Szathmari before him. It is true that meantime new buildings were added to that important avenue. The photographer placed his camera at the corner of the avenue, facing Hotel Imperial, a coquettish three-stories building adorned with sculptures and stucco ornaments (Fig. 54). Pesky also pictured the interior of Biserica Albă (The White Church) one of the most important and old edifice on that avenue. The dim light, the glittering of silver candlesticks and of the crystal chandelier, the faded shades of the icons on the temple gave an almost painterly effect to the image (Fig. 55).



Fig. 50. Moritz Benedict Baer, The Cotroceni Palace,
albumen print from a wet collodion negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 51. Moritz Benedict Baer, The Guard House, albumen print from a wet collodion negative,
Library of the Romanian Academy.



Fig. 52. Eduard Pesky, The University seen from the Colțea Tower,
albumen print from a gelatin dry plate negative, Museum of the City of Bucharest.



Fig. 53. Eduard Pesky, Bucharest general view from the Colțea Tower towards Bărăția,
albumen print from a gelatin dry plate negative, Museum of the City of Bucharest.

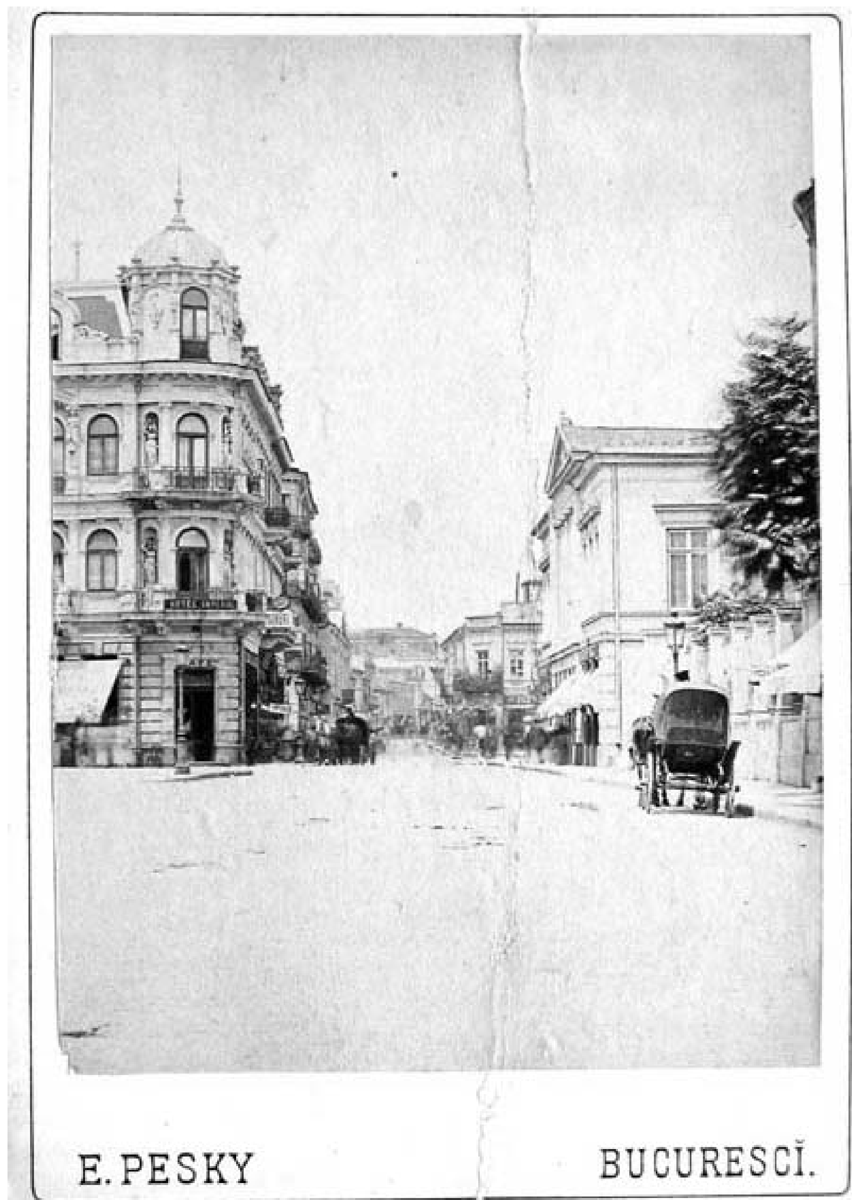


Fig. 54. Eduard Pesky, Calea Victoriei and Hotel Imperial, albumen print from a gelatin dry plate negative, Museum of the City of Bucharest.

Pesky used a mounting angle to capture the imposing National Theatre which was the most elegant venue in the city (Fig. 56). Both foreign and Romanian actors, opera singers and musicians, were competing to perform on this stage for an enthusiastic audience. Ozanne, who saw it during his three-year-residence in Bucharest, between 1870 and 1873, described it as follows: "Not far from the [Ruling Prince's] palace is the theatre, a fine edifice, capable of accommodating a very large house. It is one of the most comfortable in Europe, and is consecrated, according to the season, to the opera, the French stage, and the Carnival *bals masqués*. The Prince has of course his own box, and the rest of the rank and fashion regularly patronise the performances. The theatre is intimately bound up with the lives of the Moldo-Wallachians"[66]. A few years later, when Florence Berger spent a winter in what she also called The City of Pleasure, the theatre was still attractive both for its exquisite furnishings, for the nice performances and for the elegant society which crowded in. It was the appropriate place for studying the upper class, as Berger noted in her memoirs: "It is a pretty little *salle*, this of the *Teatru Nacional*, gay in pale mauve draperies and gilded ornamentation, and one that might successfully vie with others of far greater pretensions in larger cities. It is looking especially brilliant to-night, and flaunts like a vast tulip-bed with the dresses of the ladies, in which red and yellow

[66] J. W. Ozanne, *op. cit.,* p. 15.

predominate, and the scarlet and amber uniforms of the men. (...) Any one who desires to study the ways of society in the capital, must frequent not only the Chaussée and the salon, but the theatre also. Here, as in Spain, the ladies turn their boxes into little drawing-rooms, where they receive their friends and acquaintances, and many a *grande passion* that startles the world by its intensity had its birth between these walls, sacred to the mask and to the lyre; many an intrigue that awakens ridicule by its long duration is fostered in these dainty satin-hung boudoirs"[67].

Ten years later, in 1896, to honour Emperor Franz Joseph's visit to Romania, the capital city was lavishly decorated. Some of the distinguished photographers in Bucharest, such as Franz Mandy, Ioan Spirescu, Gustav Waber and Franz Duschek Jr., immortalized these decorations. Spirescu bound his large photographs in an album. Plaster arches, fountains and sculptures were erected on the main streets and public places. The Peace Fountain was placed on an empty space at the corner of Calea Victoriei and Elizabeth Boulevard where used to be the Sărindar Monastery, demolished in late 1880s (Fig. 57). The sculpture reminded Frédéric Auguste Bartholdi's Statue of Liberty in the New York Harbor: the same toga draping the deity, same spiked crown and torch on her outstretched arm. There were only few differences, such as the two cherubs at her feet and four other genii on lower pedestals, on the two sides of the fountain. A huge imperial crown was suspended at the corner of Calea Victoriei and Elizabeth Boulevard, in front of Grand Hotel (Fig. 58). The Austrian coat-of-arms or the imperial cipher was placed on every pole lining the streets. Brilliant adornments were added to the most important cross roads. Flags and green garlands were encircling the National Theatre's Plaza (Fig. 59). At least three arches were erected in various parts of Bucharest: one in front of Gara de Nord (The North Railway Station), (Fig. 60), another at the beginning of The Independence Boulevard which was recently cut, and another at the entrance of the Controceni Palace. The Hall of Honour in the North Station was also abundantly furnished with carved pedestals and banisters, plaster angels on each side of the door, silk and velvet curtains, artistic flower displays surrounding allegoric sculptures and the busts of the emperor and empress under arches adorned with canopies (Fig. 61). In comparison with all these theatrical, pompous set design, the Royal Palace seemed poor in its sobriety, having only some garlands and tiny flags on the iron fence and the poles in front (Fig. 62). Spirescu's portfolio was offered to the emperor and other royalty.



Fig. 55. Eduard Pesky, Interior of Biserica Albă (The White Church),
albumen print from a gelatin dry plate negative, Museum of the City of Bucharest.

[67] Florence K. Berger, *op. cit*., p. 155–157.



Fig. 56. Eduard Pesky, The National Theatre,
albumen print from a gelatin dry plate negative, Museum of the City of Bucharest.



Fig. 57. Ioan Spirescu, The Peace Fountain, albumen print from a gelatin dry plate negative,
Library of the Romanian Academy.



Fig. 58. Ioan Spirescu, The Imperial Crown on Elizabeth Boulevard at the corner of Calea Victoriei, albumen print from a gelatin dry plate negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 59. Ioan Spirescu, The National Theatre Plaza, albumen print from a gelatin dry plate negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 60. Ioan Spirescu, The Arch of Triumph in front of the North Railway Station, albumen print from a gelatin dry plate negative, Library of the Romanian Academy.

At the 1900 Exposition Universelle in Paris, many Romanian photographers exhibited their works and received important prizes such as: Franz Duschek Jr. and Franz Mandy were awarded the silver medal, Ioan Niculescu and Ioan Spirescu were awarded the bronze medal. Some of these medals were rewarding cityscape albums exhibited on that occasion.

Besides their routine studio portraits, most of the 19th century photographers who were active in Bucharest devoted their time to portraying their hometown or the historic monuments of the surrounding area[68]. Thus they left an enduring record of the alterations and construction that took place over time in the City of Pleasure.

[68] Adrian-Silvan Ionescu, *Despre arhitectura și urbanismul din România secolului al XIX-lea în memorialele călătorilor străini*, in Irina Gavrilă (editor) *Frontierele necunoscutului. De la vest spre est prin țările române: impresii de călătorie (secolul XIX),*



Fig. 61. Ioan Spirescu, The Hall of Honour at the North Railway Station,
albumen print from a gelatin dry plate negative, Library of the Romanian Academy.



Fig. 62. Ioan Spirescu, The Royal Palace, albumen print from a gelatin dry plate negative,
Library of the Romanian Academy.

Editura Oscar Print, Bucureşti, 2011, p. 15–60; *idem*, *The Romanian Architecture and Cityscape.The Legacy of Nineteenth-Century Photographers*, in Micheline Nilsen (editor), *Nineteenth-Century Photographs and Architecture. Documenting History, Charting Progress, and Exploring the World*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2013, p. 217–232.

ARTA FOTOGRAFICĂ A LUI IOSIF BERMAN (1890–1941)

de ADRIANA DUMITRAN

Abstract

Iosif Berman was one of the most prolific and well known Romanian photojournalist in the interwar period in Romania. His work and legacy fell into oblivion after his death, in 1941. Only in the last two decades, due largely to his daughter's efforts, his work came into light again raising the interest of the journalists, photo historians, artists and the public. He is generally known for the images of the interwar Bucharest, pictures of the political elite and members of the Romanian Royal House and pictures of the Romanian villages made during his participation as photographer at the Sociological Campaigns of Dimitrie Gusti. Scattered in numerous illustrated magazines and newspapers and in public collections lay thousands of photographs, an invitation to photo historians to analyze many other aspects of his creation. This article aims to sketch an evaluation of the artistic values of Iosif Berman photography, his relations as artist with his subjects and themes and his reflections on the world and his time.

Keywords: Iosif Berman, photojournalism, interwar Romania, photographic portraits.

În aproape trei decenii de activitate, Iosif Berman a reuşit să lase o amprentă puternică asupra artei fotografice româneşti din prima jumătate a secolului al XX-lea. A fost unul dintre cei mai prolifici şi cunoscuţi fotoreporteri şi, cu toate acestea, după moartea sa, survenită în 1941, opera a căzut în uitare, mai ales, din cauza regimurilor politice instalate în Romania, până în 1989.

Opera lui a început să fie redescoperită şi adusă în atenţia publicului larg şi a cercetătorilor abia în ultimele două decenii. Catalizatorul acestui interes a fost fiica sa, doamna Luiza Berman (1920–2011), posesoare a unei importante arhive fotografice de familie şi cea care a vorbit despre personalitatea tatălui său[1]. In ultimii ani, instituţiile publice care deţin colecţii de fotografii de Iosif Berman le-au introdus în circuitul ştiinţific prin studii şi participări la expoziţii: Muzeul Satului „Dimitrie Gusti", unde se află fotografiile realizate în timpul campaniilor monografice, Muzeul Ţăranului Român, Muzeul Naţional de Istorie a României, Muzeul Municipiului Bucureşti, Biblioteca Academiei Române şi, mai nou, Biblioteca Naţională a României.

Iosif Berman se naşte în comunitatea evreiască de la Burdujeni – Suceava, în 17 ianuarie 1890, în familia lui David Berman[2], care în urma participării la Războiul de Independenţă, unde este şi rănit, primeşte împământenirea, în 1879[3]. Îşi petrece prima parte a vieţii într-o familie numeroasă (erau şase copii în total), purtând de grijă, mai apoi, mamei şi surorilor sale, toată viaţa sa.

A fost oare conştient Iosif Berman că destinul său era să observe lumea? Aşa poate s-ar justifica alegerea de a deveni fotograf. Tânărul Iosif a ales un traseu profesional – de fapt, un traseu de viaţă – cu totul ieşit din comun, atât pentru mediul din care provenea, o familie cumsecade de evrei, cât şi pentru traseul unui tânăr oarecare, ce putea să-şi dorească un drum sigur, confortabil, onorabil, asemenea celui ales de fratele mai mare, Beniamin Berman, ajuns un avocat cunoscut[4]. Alegerea tânărului de a deveni fotograf nu a fost

---

[1] Aproape fiecare articol sau studiu despre Iosif Berman, publicat până la moartea Luizei Berman, avea ca sursă informaţiile provenite de la domnia sa. Inclusiv documentarul despre Iosif Berman, *Omul cu o mie de ochi*, realizat în anul 2001 de Alexandru Solomon, foloseşte masiv această sursă.

[2] Direcţia Judeţeană a Arhivelor Naţionale Suceava, *Registrul de stare civilă Burdujeni Târg, pentru născuţi, căsătoriţi, morţi*, inv. nr. 26/1890, fila 6, verso. Inclusiv data naşterii lui Iosif Berman a fost subiectul a numeroase confuzii perpetuate prin neconsultarea arhivelor.

[3] Ioana Popescu, *Iosif Berman – A Photo-Album*, suplement of *Martor*, în „The Museum of the Romanian Peasant Review", nr. 3. Bucureşti, 1998, p. 24.

[4] L. Scărlătescu, *Albumul corpului avocaţilor din România*, Bucureşti, 1911, p. 151.

rezultatul unei crize a adolescenței, ci un proiect urmărit cu seriozitate, el trebuind să fi urmat o formă de ucenicie în atelierele fotografice sucevene pentru a-şi însuşi această „meserie”[5]. A refuzat să devină fotograf de studio, fapt care l-ar fi țintuit într-un loc şi într-o conveniență socială ce nu i se potriveau. A ales să fie fotograf de presă pentru că în felul acesta putea să vină în contact cu bogăția inimaginabilă a vieții.

La data la care ajunge la Bucureşti[6], Iosif Berman stăpânea deja tainele fotografiei, stilul său urmând să se cizeleze pe parcursul următorilor ani. Până la Primul Război Mondial, el va activa la numeroase publicații: „Gazeta Ilustrată”, „Ilustrațiunea. Revistă lunară enciclopedică”, „Ilustrațiunea Română”, „Ilustrațiunea națională. Revistă lunară ştiințifică, literară, artistică, ilustrată”, „Adevărul”, „Dimineața”. Devine un favorit al copertelor de revistă, fotografiile sale relatând, în special, evenimente la care participau membrii Familiei Regale române[7].

Perioada cuprinsă între Primul Război Mondial şi 1923 este poate cea mai puțin accesibilă curiozității şi rigorii cercetătorului, singura sursă de informații fiind fiica sa. Conform acesteia, Iosif Berman pleacă pe front „în calitate de reporter, împreună cu un regiment. A ajuns la Odessa, unde regimentul s-a destrămat fiindcă a început revoluția. I-a prins revoluția, s-au împrăştiat toți, şi el, spirit aventurier şi veşnic în căutare de subiecte de fotografiat, veşnic cu aparatul în mână şi cu geanta pe umăr, cu casete de sticlă, fiindcă atunci nu se făceau din celuloid, atunci erau numai din sticlă, a pornit-o prin Rusia”[8].

Calitatea de reporter rămâne să fie dovedită prin cercetările de arhivă, circumstanțele ajungerii sale până la Odessa fiind complet neclare în acest moment. Peregrinările prin Rusia revoluționară, cu aparatul de fotografiat, i-au pus adesea viața în pericol[9]. Din păcate, fotografiile din această perioadă s-au pierdut, negativele fiind distruse de cei care îl capturau pe fotograf. Cum a ajuns Berman tocmai la Novorossik rămâne un alt mister, dar aici o va întâlni pe viitoarea sa soție, Raisa[10], cu care se va căsători în scurt timp. Cei doi soți vor rămâne în Novorosiik până în 1921. Următorii doi ani vor locui la Constantinopol, de unde Iosif Berman a început să trimită corespondențe fotografice în țară. Împreună cu familia sa revine în țară în 1923.

În toamna lui 1923, periodicul „Ilustrația Săptămânală”, editat de „Cultura Națională”, începe să publice fotografiile lui Iosif Berman, acesta acoperind subiectele din țară, pe lângă fotografiile furnizate de agențiile străine. Din acest moment şi până în 1940, fotografiile lui Berman vor fi o prezență consistentă şi constantă în presa cotidiană şi ilustrată românească. Lista periodicelor din România unde a publicat în această perioadă este încă în curs de completare, cercetările de până acum au relevat deja prezența sa în: „Adevărul”, „Dimineața”, „Realitatea Ilustrată”, „Cuvântul liber”, „Curierul Istraelit”, „România Ilustrată”, „Săptămâna Ilustrată”, „Adam”, „Curierul israelit”, „Magazin”. Dintre publicațiile străine, Berman a colaborat la „The New York Times”, la prestigioasa revistă „National Geographic” (1934), la „Berliner Tageblatt”. A fost, de asemenea, corespondent pentru „Associated Press”, „Scandia Press”.

Pe lângă această activitate, va primi comenzi particulare – albume de fotografii comandate de diverse persoane, colaborări în ilustrația de carte[11]. Cu talentul şi bunul său renume va deveni un colaborator prețuit al lui Dimitrie Gusti, care îi va solicita participarea în campaniile sale monografice de la Ruşețu, Brăila (1926), Nereju, Vrancea (1927), Fundu Moldovei, Cîmpulung (1928), Drăguş, Făgăraş (1929), Runcu, Gorj (1930), Cornova, Basarabia (1931).

Susan Sontag remarca modul în care au fost alterate obiceiurile amerindienilor atunci când au început să apară nenumărați turişti şi fotografi de ocazie sau profesionişti care doreau să le înregistreze. Repetarea nenaturală, mecanică, dincolo de actul genuin înfăptuit în cadrul ritualului, răpeşte şi alterează semnificația originală „[...] photographing something become a routine part of the procedure for altering it”[12]. Berman a sesizat instinctiv acest pericol, întrucât el dorea să surprindă autenticul încercând să creeze o atmosferă cât mai relaxată.

---

[5] Adriana Dumitran (coord. proiect şi pref.), *Iosif Berman, maestrul fotoreportajului românesc interbelic*, Bucureşti, 2013, p. 8–9.

[6] Ca multe aspecte din viața lui Iosif Berman care rămân a fi elucidate, nici momentul debutului său nu este bine certificat. Hary Kuller, în volumul său *Evrei din România. Breviar biobibliografic*, Bucureşti, 2008, p. 67, afirmă că, în anul 1910, Iosif Berman a câştigat concursul de fotografii inițiat de M. Papamihailopol, ajungând, în acest fel, fotograf la „Gazeta ilustrată”. Ulterior remarcat de C. Mille, Berman a fost angajat la „Adevărul” şi „Dimineața”. Prezența lui Berman ca fotograf la „Gazeta Ilustrată” este confirmată de el însuşi într-o carte poştală ilustrată, din iulie 1912, aflată în arhiva Luizei Berman, fiica sa. Şi tânăra cercetătoare Anca-Aurelia Ciuciu, în volumul *Coduri vizuale. Evreii din Bucureşti (1881–1941)*, Bucureşti, 2013, p. 197, plasează debutul său la „Gazeta ilustrată”, în anul 1911.

[7] Adriana Dumitran, *op. cit.*, p. 12.

[8] Victoria Dragu Dimitriu, *Alte poveşti ale doamnelor şi domnilor din Bucureşti*. Bucureşti, 2006, p. 466.

[9] Carmen Anghel, *Marele Berman*, în „Jurnalul Național”, ediție de colecție, 4 decembrie 2006, p. 8–9.

[10] Victoria Dragu Dimitriu, *op. cit.*, p. 467–468.

[11] Ethel Greening Pantazzi şi Julieta Theodorini, *Strolls în old corners of Bucharest*, Cultura Națională, Bucharest,1926. Între fotografiile publicate aici, le menționăm pe cele cu biserica Stavropoleos, biserica Sf. Gheorghe şi Statuia Lupoaicei, Calea Victoriei, Cheiul Dâmboviței etc.

[12] „[…] a fotografia ceva devine o parte de rutină în procesul de a-l altera” (trad. noastră) în Susan Sontag, *On Photography*, London, 1979, p. 64.

Din relatările fiicei sale, care, copil fiind, era adusă de tatăl ei în anumite localități unde se desfăşurau campaniile, acesta nu se rezuma la a înregistra fidel, dar mecanic, diversele aspecte şi ritualuri din lumea satului, aspecte şi ritualuri pe care campaniile lui Gusti îşi propuseseră să le repertorizeze. Deşi scopul era de cunoaştere şi prezervare, înregistrarea cu intenție exclusiv ştiințifică a obiceiurilor şi ritualurilor putea să ducă la însăşi pierderea autenticului unor obiceiuri săteşti. Dincolo de îndeplinirea corectă a sarcinii sale, Berman a urmărit ca subiecții săi să se manifeste cât mai aproape de intenția şi de semnificația originară a activităților documentate. Putem să ne facem o idee despre felul în care privea rezultatul muncii sale din timpul campaniilor sociologice ale lui D. Gusti, analizând selecția fotografiilor publicate în presa ilustrată, în „România Ilustrată” sau în „Realitatea Ilustrată”. De exemplu, în martie 1928, un număr întreg din „România Ilustrată” este dedicat „Vederilor de la țară” – fotografii din timpul campaniilor din județul Putna. Calitățile sale de portretist, de fin observator al caracterului subiecților, ne sunt relevate în portretele țăranilor din Munții Vrancei (Fig. 1 şi Fig. 2).

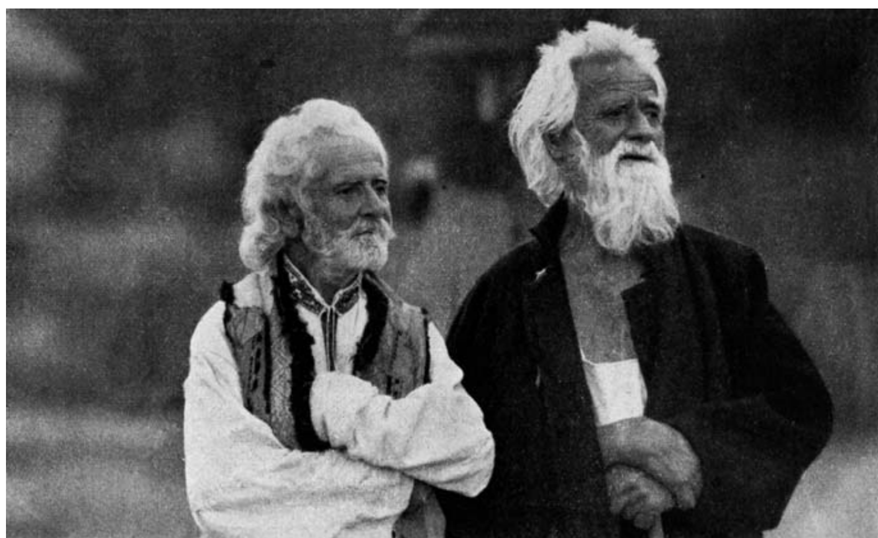


Fig. 1. *Vederi de la țară. Țărani din munții Vrancei*, în „România Ilustrată”, anul III, martie 1928, p. 39.



Fig. 2. *Țărancă din Munții Vrancei, jud. Putna*, în „România Ilustrată”, anul III, martie 1928, p. 39.

Berman selectează peisaje bucolice cu ciobănaşi pe marginea râului, ţărănci care îşi etalează frumosul port popular, grupuri de femei stând de vorbă lângă fântână, la muncile casnice sau la muncile câmpului, la horă sau pe drum. Două imagini ies în evidență din această selecție: *Invalizi de război: copaci bombardați în Munții Vrancei în Marele Răsboi* – un pâlc de copaci fantomatici, cu câteva crengi înfrunzite şi *După masă* – doi măgăruşi culcați față-n față, în mijlocul drumului, dormitând cu nasul în praf (Fig. 3). Această din urmă imagine trebuie să fi fost ceva absolut banal pe ulițele satului, dar Berman este mişcat de comunicarea tăcută a celor două animale. Între miile de fotografii realizate în timpul campaniilor monografice sau al fotoreportajelor sunt ascunse mici geme de artă fotografică, în care putem să-l vedem pe „artistul" Berman, nu doar pe „fotoreporterul" Berman.



Fig. 3. *După masă*, în „România Ilustrată", anul III, martie 1928, p. 48.

În „Realitatea Ilustrată", pe numeroase coperte ale numerelor acestei publicații, au apărut fotografiile lui cu țărani, realizate în timpul campaniilor monografice.

Prietenia sa cu F. Brunea-Fox şi cu graficianul I. Ross, afiliați curentului avangardist românesc, i-au deschis, cu siguranță, orizontul către lumea artistică[13]. De asemenea, în timpul colaborării sale la revista „Cuvântul liber", unde publicau şi artişti recunoscuți ai epocii, precum Nina Arbore, I. Anestin, A. Jiquidi, I. Ross, Mina Byck-Wepper, Victor Ion Popa, Jules Perahim şi Matthis Teutsch, a ales spre publicare fotografii care se depărtau, ca stil, de fotoreportajul curent. Iosif Berman era solicitat în numeroase comenzi de către artişti, spre a executa fotografii în atelierele acestora. Risipite prin diverse colecții de fotografii sau în paginile revistelor ilustrate găsim numeroase fotografii după tablouri, fotografii din expoziții, ateliere şi muzee.

Oscar Han, autorul statuii lui Constantin Brâncoveanu din Bucureşti, relatează în volumul său de memorii despre tumultoasa relație dintre sculptor şi comanditarul operei (Regele Carol al II-lea)[14] şi despre interferența fotografului pe parcursul acestui proces. Nu ştim dacă Berman a fost fotograful care a ratat o parte dintre fotografiile machetei statuii făcute în atelierul maestrului, dar el a realizat o fotografie a statuii domnitorului într-o fază finală de execuție, înaintea urcării pe soclu, în noiembrie 1938 (Fig. 4). „Inaugurarea nu s-a făcut. Regele a fost anunțat, dar ce-a intervenit nu ştiu. Sau ceva aş putea să spun: profesorul Nae Ionescu, gazetarul Nae Ionescu, care în acest moment nu mai era în grația regelui, ba încă era între ei o stare de rivalități, ar fi spus undeva că regele Carol al II-lea va avea soarta lui Brâncoveanu. Şi se spunea că regele, care era superstițios până a fi maniac, nu mai agrea inaugurarea monumentului, deşi el a primit cu entuziasm inițiativa primarului Iulian Peter".

[13] Anca-Aurelia Ciuciu, *op. cit.*, p. 198–200. Autoarea analizează în lucrarea sa prietenia lui Berman cu F. Brunea-Fox şi I. Ross şi posibilele influențe avangardiste pe care aceştia le-ar fi putut avea asupra lui.

[14] O. Han, *Dălți şi pensule*, Bucureşti, 1970, p. 508.

Undeva în perioada 1926–1927, fotograful nostru este chemat de sculptorul Ion Jalea pentru imortalizarea machetei cunoscutei opere *Arcaşul* (Fig. 5). Cu aparatul său de fotografiat, Berman pătrunde şi în muzeele bucureştene, lăsându-ne imagini care astăzi ne permit să reconstituim interioare din Muzeul Simu sau din Muzeul Aman (Fig. 6 şi Fig. 7). Şi tot prin intermediul său, avem posibilitatea să contemplăm două monumente pierdute ale Capitalei, opere ale sculptorului Ivan Meštrović: statuia Regelui Carol I din Piața Palatului (Fig. 8) şi macheta statuii Regelui Ferdinand, ce urma să facă parte dintr-un grup statuar amplasat în actuala Piață a Victoriei (Fig. 9).

În tandemul ce se instituie între jurnalist şi fotoreporter, aşa cum a fost mult timp tandemul F. Brunea-Fox şi Iosif Berman, subiectele fotoreportajului sunt alese, dictate, de ceea ce era imperios pentru jurnalist. Subiecte precum leproşii din Leprozeria de la Lărgeanca au fost dictate evident de interesul jurnalistic: „Berman doarme dus. Şi-a schimbat pe întuneric caseta cu clişee pentru mâine, deşi mi se pare că «priveliştile» de aici au cam început să-l plictisească prin invariabila lor urâțenie. I-am făgăduit, la întoarcere, un popas la Sulina, cu bunătățiuri de «porto-franco», levantini cu geamparale, năvodari pitoreşti şi alte marafeturi fotogenice...”[15].

Berman se putea exprima mai puțin constrâns de această legătură atunci când realiza colaje pentru primele pagini ale revistelor sau vestitele sale glume fotografice de 1 aprilie. Umorul cu care surprindea defectele umane, fizice sau morale, era de cele mai multe ori unul cald, înțelegător, fără a transforma fotografia într-un instrument de critică sau într-o acuză.



Fig. 4. *Statuia lui Constantin Brâncoveanu care va fi instalată în piața Sf. Gheorghe. Opera sculptorului Han*, în „Realitatea Ilustrată”, anul XII, nr. 615, 1 noiembrie 1938, p. 3. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.

[15] F. Brunea-Fox, *Reportajele mele 1927–1938*, Bucureşti, 1979, Cuvânt înainte, note, antologie şi ediție îngrijită de Lisette Daniel-Brunea, p. 104.

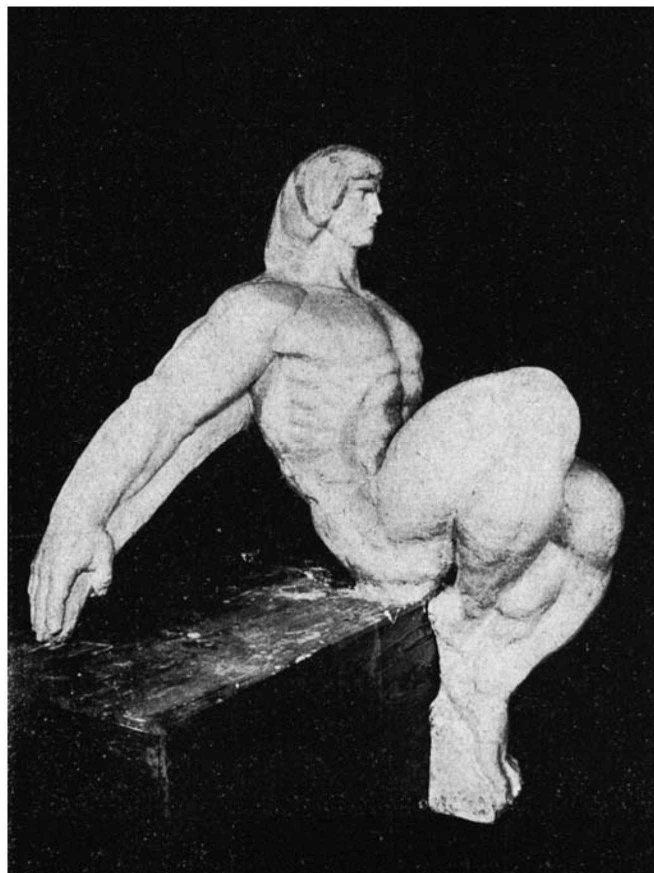


Fig. 5. *În atelierul sculptorului Jalea*, în „România Ilustrată”, anul III, ianuarie 1928, p. 9.



Fig. 6. *Vederi din Bucureşti (Instituţiuni de artă). O sală din Muzeul Simu*, în „România Ilustrată”, anul III, ianuarie 1928, p. 7.



Fig. 7. *Interior din sala mare a muzeului Aman*, ilustrată în „Realitatea ilustrată”, anul VI, nr. 266, 3 martie 1932, p. 18. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.



Fig. 8. *Veteranii defilând în fața Suveranului*, în „Realitatea ilustrată”, anul XIII, nr. 675, 26 decembrie 1939, p. 4. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.



Fig. 9. *Macheta statuii Regelui Ferdinand în Piața Victoriei*. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.



Fig. 10. *Afară din Capitală. Copii cu bivoli la păscut, au găsit un mijloc original de a saluta pe excursioniști cari trec Duminecă cu automobilele*. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.

Momentul de tranziție spre modernizare, moment pe care România nu va reuşi să-l încheie din cauza izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial, este excelent ilustrat prin fotografiile sale. Lumea satului intra timid în lumea oraşului, unde nu reuşea însă să se integreze. Lumea satului nu a evoluat şi nu s-a schimbat, în fapt. A dispărut treptat, în urma numeroaselor şi concertatelor agresiuni. Multe dintre imaginile lui Berman prezintă o lume aflată într-un spațiu intermediar – în afara satului, dar la marginea oraşului. Copiii care păşteau bivolițele pe păşunile de la marginea Bucureştiului se bucurau de fiecare întâlnire cu spațiul urban (Fig. 10). Acei copii urcați pe spatele bivoliței pe care o duceau la păscut, salutând entuziaşti automobilele care treceau pe lângă ei, ar trebui să intre cu siguranță în orice antologie de imagini ale României interbelice. Cei doi copii stau în picioare, mişcându-se liber pe spatele bivoliței, fapt ce vorbeşte despre extraordinara relație dintre ei şi animal. Salutul cu pălăria adresat celeilalte lumi este larg, gratuit şi demn în acelaşi timp. Ei sunt un simbol al unei generații care a pierdut contactul viu cu lumea țărănească ancestrală şi care va rămâne cu nostalgia şi durerea după această lume, generație incapabilă să se adapteze unei vieți lipsite de elementele fundamentale ale lumii aşa cum o ştia, mai ales, în contextul instalării comunismului.

Lectura unei fotografii de Berman porneşte de la un strat superficial, adesea având o formă anecdotică sau de la faptul cel mai banal cu putință. Trecând de acest strat, artistul Berman ne propune viziunea sa tulburătoare asupra vieții, reflecțiile sale asupra libertății, asupra injusteților lumii în care trăia, pe care nu le putea ignora.

În fotografia cu vulturul Mitică (Fig. 11), prima instanță de lectură este acaparată de anecdotic, de superficial. Dincolo de anecdotic însă – un vultur care decăzuse atât de mult încât devenise domestic şi trăia într-o curte de păsări de la Buzău – F. Brunea-Fox şi Iosif Berman ne fac o invitație la a reflecta asupra libertății şi asupra condiției umane „[...] A atins ultima etapă a decadenții, acolo unde umilința nu mai e o stare socială, ci una morală, rozând ca un acid ce a mai rămas teafăr în năzuințele libertare ale individului. Căci e o captivitate mai tragică, de cât toate regimurile, de cât toate asupririle şi zăbrelele: e aceea ce mutilează personalitatea, ce stigmatizează demnitatea, ce-şi nituieşte lanțurile în conştiință. O astfel de sclavie e definitivă şi iremediabilă. Vulturul de la Buzău o ilustrează. Captivitatea i-a stricat resorturile orgoliului. Contactul cu orătăniile i-au limitat aspirațiile la strictul huzur al plimbării prin curte, la gudureala când stăpânul catadicseşte să-i acorde o țâră de atenție”[16]. Punctul de forță al fotografiei este chiar privirea vulturului. Pe figurile celor care îl privesc se pot citi o multitudine de sentimente. Pornind de la impresia că sunt superiori vulturului, ajung să afle că, în fapt, ei sunt cei observați. Vulturul ne invită să-i observam, în fond, prin ochii lui.

Berman nu înregistrează sec, fără emoție, nici ursarii cu animalele lor. Prezența unui animal sălbatic în spațiul citadin, intermediată de stăpânul şi dresorul său, era un fenomen pe cale de dispariție pe străzile bucureştene, dar în acelaşi timp familiar generațiilor născute în secolul al XIX-lea. Ursarii nu au fost un fenomen specific doar spațiului românesc, ei erau des întâlniți în tot spațiul sud-est european, dată fiind existența acestei etnii atât de libere în spirit, cea a țiganilor – cei mai frecvenți stăpâni-dresori ai bieților urşi. Berman are grijă să respecte demnitatea subiecților săi fie că sunt oameni, fie că sunt animale. Pentru că fotograful este atent la animale, tratându-le la fel ca pe oameni (Fig. 12).

Berman este un observator al lumii care nu rezistă tentației de a se observa pe sine observând lumea. Fotografiile sale, chiar dacă aparent pot fi luate drept instantanee de un observator grăbit, sunt scene elaborate, în care personajele sunt angajate într-un dialog – doar o secvență din cursul existenței lor. În cadrul acestor scene, unul dintre personaje poartă un dialog direct chiar cu fotograful.

Autoobservarea are la Iosif Berman aceeaşi detaşare de sine, aceeaşi obiectivitate, ca şi demersul de observare a lumii, în general. Trebuie să-l cauți pe Berman cel care se investighează pe sine în unele dintre personajele din fotografiile sale.

Într-o fotografie publicată în revista *ADAM*[17], ocazionată de relatarea sărbătorii Purimului în cartierul evreiesc, Berman surprinde o vitrină a unui magazin cu măşti de Purim. Într-un plan îndepărtat, dar prin transparența geamului vitrinei, se ițeşte capul unui copil care se uită la fotograf, în plan intermediar fiind plasate măştile. Copilul este foarte puțin vizibil la o primă examinare a fotografiei. Măştile sunt cele care vorbesc primele. Şi, în ciuda faptului că între privitor şi copil este doar un geam transparent, pentru a observa copilul şi privirea sa este necesară o defocalizare. În felul acesta, privitorul este invitat să reflecteze la relația sa cu masca, pentru a ajunge la ceea ce se află în spatele ei. Acest copil poate fi considerat un alter ego al lui Berman, cel care a privit lumea prin ochii unui *puer aeternus*. Dar nu este o viziune copilărească a lumii, este privirea unei entități ce refuză să fie afectată de vibrațiile grosiere ale acestei lumi, ea doar observă, neavând intenția să păşească, de fapt, în acest plan al realității. Nehotărârea de a se implica şi alegerea de a rămâne în siguranța marginalității sunt alte particularități ale artistului Berman.

[16] F. Brunea-Fox, *Vulturul Mitică*, în „Cuvântul Liber”, revistă săptămânală politică – literatură – teatru – artă, nr. 28, 19 mai 1934, p. 5.

[17] Revista *ADAM*, nr. 19, 1930.



Fig. 11. *Vulturul Mitică*, în „Cuvântul Liber”, nr. 29, 19 mai 1934, p. 5.



Fig. 12. *Obiceiuri care dispar, ursari cu urşi pe străzile periferice*. Biblioteca Naţională a României, Colecţii Speciale Cabinet Foto.

Reflexia în oglindă – de cele mai multe ori oglinda lichidă a apei – este o temă recurentă în opera lui Berman. Este tot un joc al observării şi al autoobservării, joc pe care Berman l-a exersat în numeroase ocazii (Fig. 13 şi Fig. 14).



Fig. 13. *Ieri la prânz. În Piața Universității*.
Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.

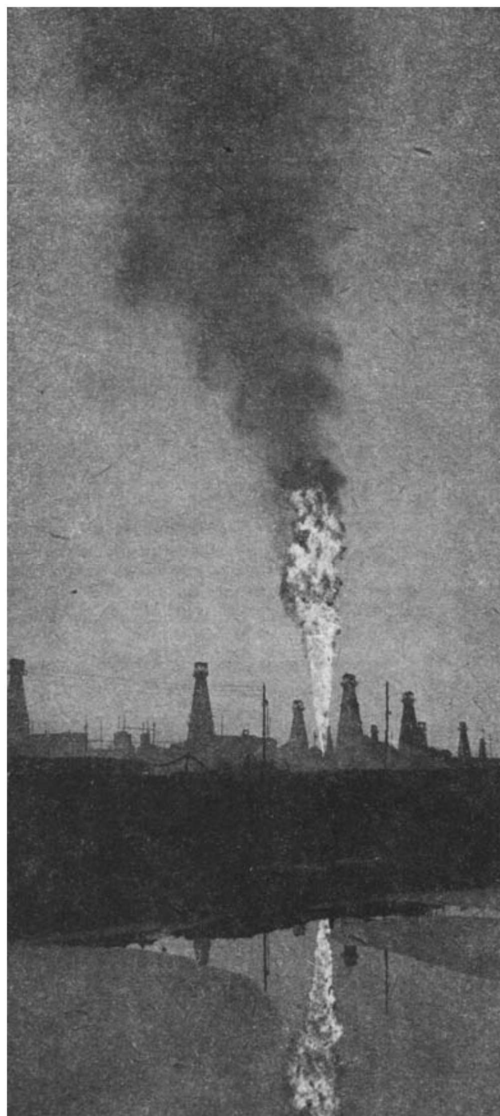


Fig. 14. *Erupția sondei de la Gura Ocniței*,
în „România Ilustrată”, anul I, iulie 1926, p. 16.

Marginalul este surprins în diverse niveluri de profunzime. Adesea sunt reprezentați copii provenind, de obicei, din spațiul intermediar de la marginea orașelor, nici urban pe deplin, nici rural, copii care perpetuau obiceiuri populare ale spațiului rural în spațiul urban. Fie că erau cu Steaua (Fig. 15) sau cu Lazăre (obicei pierdut azi, cel puțin în spațiul urban), copiii se bucură şi trăiesc sărbătorile, în ciuda sărăciei evidente în care trăiau, fapt ce nu-i scapă fotografului, îndeplinindu-şi rolul bine stabilit în cadrul comunității lor. Figurile vesele, inocente, care par să facă abstracție de condițiile grele de trai, comunică cu noi cu ardoare şi sinceritate, exact aşa cum au făcut-o în urmă cu 80–90 de ani în fața lui Iosif Berman. Ei nu pozează sau, dacă o fac, o fac cu inocența unui sălbatic ce nu pare conştient că aparatul de fotografiat o să-i fure o bucată din suflet.

Chiar dacă investigația marginalului porneşte din necesități jurnalistice, Berman are o conduită anume în redarea sa. Nu emite judecăți de valoare, morale sau sociale în fotografiile sale. Nu-i expune pe cei defavorizați în mod preferențial, în dauna altor categorii, şi nici nu tratează în mod exclusiv o categorie anume. El expune fără să se implice în vreun fel, chiar dacă are simpatii față de anumite subiecte (Fig. 16 şi Fig. 17).

Devoțiunea religioasă populară îşi găsea un debuşeu cu ocazia pelerinajelor consacrate prin tradiție – cel de la Suceava, de Sf. Ioan cel Nou, cel de la Bucureşti, la Patriarhie, de Sf. Dumitru. Fenomenul de la Maglavit, cu tânărul Petrache Lupu, a intrat atât de puternic în conştiința publică, încât nici astăzi nu ne miră expresia „Se adună lumea ca la Maglavit”. Neliniştea şi nesiguranța resimțite la nivelul mentalului colectiv în anii ’30 au fost canalizate de fervoarea tânărului cioban. Analiza făcută lui Petrache Lupu în presa

vremii – inclusiv analiza detaliată a horoscopului său (sic!) – arată că jurnaliştii au înțeles că fenomenul depăşea cu mult orice fapt divers din epocă. Prin portretele făcute lui Petrache Lupu, portrete în care surprindea diverse expresii, sentimente din timpul întâlnirilor sale cu oamenii, Berman a încercat să intre în intimitatea lui, să-i „prindă" esența.

Berman umanizează foarte mult propaganda, ajutat fiind şi de drăgălăşenia şi inocența implicită a copilului-rege Mihai. Fotograful profită de acestea pentru a lăsa emoția să pătrundă, aplecarea şi afecțiunea pe care o avea față de copii ajutându-l să redea situația specială în care se afla micul prinț şi mai apoi Rege Mihai.

În preajma Regelui Carol al II-lea, Berman fotografiază în scop eminamente oficial, de propagandă. Dispare orice urmă de emoție, urmăreşte să creeze portretul unui rege, dar ceea ce reuşeşte până la urmă – pentru că fotografia este un instrument perfect pentru acest lucru – este să contribuie la cultul personalității monarhului. Copertele revistei „Realitatea Ilustrată" îl prezintă pe Carol al II-lea, mai ales, după anul 1935, în atitudini maiestuoase, ce degajă o putere personală excepțională – călare pe cal, într-o atitudine de învingător.

Atunci când fotografiază momente oficiale ori personalități politice, Berman înregistrează obiectiv, rece, sec, profesionist, venirea sau plecarea, momentele solemne, tragice, neavând nimic particular ori eseistic. Nu vedem la Berman artificii artistice. În cazul fotografiilor de acest tip, el înregistrează pe peliculă, dar cu neutralitate.

În contextul curentelor antisemite manifeste în politica românească, mai ales, în anii 1935–1937 – culminând cu desființarea ziarelor „Dimineața" şi „Adevărul", unde îşi avea cartierul general – Berman a fost perceput de inamici drept un instrument al propagandei. Campaniile din ziarul „Universul", de exemplu, nu ezitau să-l menționeze drept un element dăunător pentru România. El va cădea victimă puterii legionare instaurate în 1940. Chiar dacă nu o victimă directă, va fi fost cu siguranță o victimă de conştiință. I s-a interzis să mai fotografieze, iar el nu a mai putut să trăiască fără arta sa.



Fig. 15. *Copii cu steaua*, în „Realitatea ilustrată", anul III, nr. 52, 21 decembrie 1929, p. 13, variantă color în tipar. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale Cabinet Foto.



Fig. 16. *La Moşi*. Biblioteca Naţională a României, Colecţii Speciale Cabinet Foto.

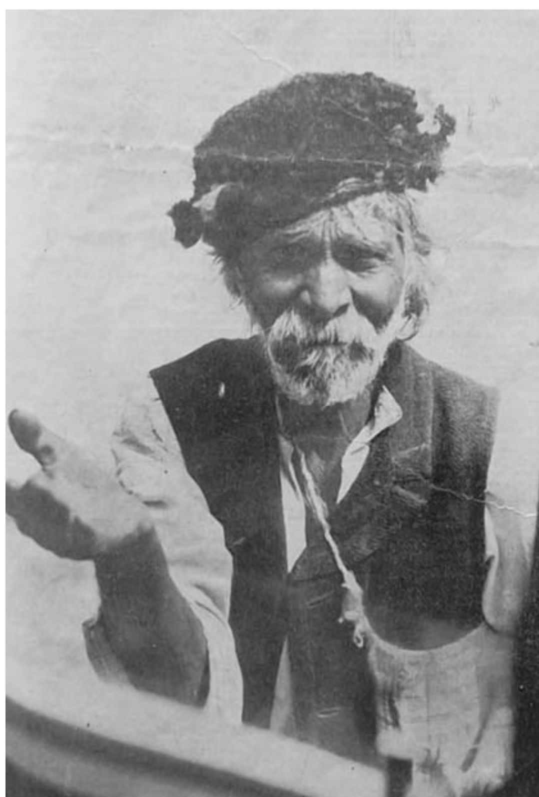


Fig. 17. *Cerşetor*, în „Cuvântul Liber”, nr. 34, 30 iunie 1934, coperta 1.

Valoarea artei sale fotografice rezidă în valoarea ei estetică, în diversitatea subiectelor abordate şi în valoarea documentară. Berman nu se limitează niciodată la subiectul imediat al fotoreportajului pe care îl are de făcut, ci examinează cu ochi curios şi, în acelaşi timp, într-o manieră empatică tot ce se află în preajma subiectului său.

Faptul că, prin natura profesiei, a avut ocazia să fotografieze atât de multe subiecte este astăzi un factor decisiv în evaluarea operei sale. Dacă ar fi fost doar un fotograf de studio, am fi vorbit azi doar de o faţetă a talentului său. Disponibilitatea sa pentru mişcare i-a asigurat recunoaşterea, chiar dacă aceasta a venit foarte târziu. Berman nu a avut şansa unor expoziţii sau albume de fotografii personale şi ar fi fost interesant de văzut cum ar fi arătat un album alcătuit chiar de Iosif Berman, ce ar fi considerat el însuşi că este reprezentativ pentru opera sa.

Fotografiile lui Berman vorbesc despre o Românie vie, ce pulsează încă şi în care putem să recunoaştem, chiar şi după mai bine de patru decenii de comunism, acea lume pe care în mod instinctiv o avem fixată drept tipar al unei Românii fericite şi fără griji. Într-o mare măsură, această imagine este un clişeu, desfiinţat chiar de fotografiile lui Berman…

În România nu s-a reuşit până acum să se cuprindă într-un corpus coerent şi cât de cât complet şi accesibil opera niciunui fotograf de secol XIX ori din prima jumătate a secolului al XX-lea.

În acest context deloc încurajator, faptul că opera lui Iosif Berman nu este cunoscută decât parţial – deşi numeroasele manifestări şi demersuri culturale din ultimii ani, care i-au fost dedicate, au reuşit să-i readucă numele şi opera la lumină şi să suscite interesul cercetătorilor şi publicului larg – este un motiv în plus pentru a continua cercetările.

TEORII ARTISTICE CHINEZE ÎN PERIOADA CELOR ŞASE DINASTII (265–589) INTRODUCERE ÎN PICTURA DE PEISAJ DE ZONG BING

de CARMEN BRAD

Abstract

The present article provides the first Romanian version of the *Preface on Landscape Painting* (Hua shanshui xu) by Chinese painter Zong Bing (375–443). The text, alongside other critical writings on early artistic theories in China, has reached us through the monumental *Record of Famous Paintings of Successive Dynasties* (Lidai minghua ji) by Zhang Yanyuan (815–875).

The essay is singular among contemporary writings in that it attempts to state, yet unsystematically and in no clearly defined terms, the basic principles of landscape painting in a period dominated by religious and narrative painting.

Not without its literary merits Zong Bing's short essay retains an appealing archaic flavour. Philosophic tenets central to the representation of the natural world are ingeniously intertwined with comments on the importance of an accurate placing and positioning of the constituent elements of the composition, as well as with technical suggestions regarding the succession of planes on the painted surface.

The full text translation is preceded by a brief outline of the cultural and religious climate at a time of social and political upheaval witnessed by the author during his lifetime. It affords a subtler insight into his intellectual imagination which draws on the ethical and moral values of Confucianism, on the Daoist doctrines of the School of Mystery and the Buddhist concept of Pure Land.

In a simple direct style inspired by the wisdom of ancient scholars and his own experience Zong Bing provides the artist with a set of paradigmatic moral norms which establish landscape painting as an ultimate spiritual experience.Through the painted landscape the artist shares into the mystery of creation; the painting transcends its artefact status and the masterful artistic invention becomes a substitute for real nature with a meaningful spiritual component.

Zong Bing's seminal essay sets a series of essential landmarks in landscape painting theory which will remain more or less unchanged over the centuries. His ideas will be further developed and reinterpreted by his followers, in keeping with the preeminent role which landscape will come to play in Chinese painting.

Keywords: China, painting, artistic theories, Zong Bing, Six Dinasties.

Introducere în pictura de peisaj (*Hua shanshui xu*)[1], eseu redactat în amurgul vieţii de pictorul Zong Bing (375–443), nu s-a păstrat ca text de sine stătător; ne-a parvenit, dimpreună cu alte câteva scrieri fundamentale privind începuturile teoriilor artistice în China, prin intermediul unui faimos tratat datorat lui Zhang Yanyuan (815–875), intitulat *Însemnări despre picturi renumite din trecute dinastii (Lidai minghua ji)*[2].

Ceea ce singularizează acest scurt eseu, între alte scrieri programatice despre pictură din aceeaşi perioadă, este încercarea de fixare, încă nesistematică şi fără concepte clar definite, a unor principii şi metode de reprezentare a peisajului (*shanshui*). În textul lui Zong Bing, marcat de erudiţia cărturărească specifică epocii, enunţul unor temeiuri filosofice care constituie fundamentul teoretic al reprezentării lumii naturale în imaginea pictată, se împleteşte cu sugestii privind modalităţile specifice de redare a adâncimii spaţiale. Înspirându-se din propria sa experienţă artistică, autorul schiţează un set de norme pentru o teorie a genului care va rămâne în linii mari nemodificată; ideile sale cunosc însă îmbogăţiri şi nuanţări semnificative în scrierile ulterioare, pe măsură ce peisajul dobândeşte locul preeminent în pictura chineză.

*

[1] Pentru traducerea primei versiuni româneşti a eseului lui Zong Bing s-a folosit textul inclus în culegerea *Yishu congbian* (Antologie de scrieri despre artele frumoase), ediţie îngrijită de Yang Jialuo, Shijie shuju, Taibei, 1975, vol. I, cartea a opta, p. 207–210.

[2] Faimoasă enciclopedie a picturii, publicată în jurul anului 847; tratatul este alcătuit din mai multe secţiuni care cuprind o istorie a genului, biografii ale artiştilor merituoşi, prezentarea colecţiilor notabile de pictură constituite de-a lungul secolelor, completate de eseuri, observaţii despre tehnica picturii, ierarhizări valorice, formulări memorabile. Textul, considerat un reper al istoriografiei artistice chineze, ne restituie câteva scrieri esenţiale despre pictură, altfel pierdute pentru posteritate.

Născut în Nanyang, oraş situat în actuala provincie Henan, Zong Bing[3] a dovedit de timpuriu talent în mânuirea *qin*-ului[4] şi a pensulei, fiind un spirit însetat de subtilităţile cunoaşterii. Pictorul este prezentat împăratului Wudi (420–423) pentru a primi o funcţie oficială, dar declină oferta, preferând constrângerilor vieţii de la Curte o existenţă liberă, neîncorsetată, deschisă unor experienţe de ordin spiritual. Călător împătimit, asemenea altor poeţi şi pictori ai vremii, descoperă natura şi meditează asupra ei în solitudine. Complexitatea vieţii sale sufleteşti explică înalta calitate a idealului său estetic, exprimat în „Introducere", autentic testament artistic.

Zong Bing a trăit într-un moment istoric extrem de complicat, perioada celor Şase Dinastii (265–589), adevărat conglomerat de scurte regate autohtone şi de origine barbară. Tensiunile politice, prefacerile sociale şi de mentalitate – dublate de o remarcabilă efervescenţă a vieţii intelectuale – separă China în două zone de cultură. Nordul, dominat de populaţii nechineze, dar care treptat se sinizează, va îmbrăţişa buddhismul, favorizând o înflorire spectaculoasă a sculpturii religioase. În sud, mai ales în jurul oraşului Nanjing, se concentrează viaţa literară şi artistică a societăţii chineze tradiţionale, marcată, la rândul ei, de profunde metamorfoze, odată cu sfârşitul dinastiei Han (206 î.Ch. – 220 d.Ch.). Haosul politic şi instabilitatea socială generalizată au fost determinate, printre altele, şi de prăbuşirea unui sistem de guvernare edificat pe gândirea şi valorile etice ale confucianismului. Profilul spiritual al artistului era configurat, în bună măsură, de morala confucianistă ce insista asupra respectului faţă de tradiţie şi instituţiile statului, operând prin puterea modelatoare a educaţiei şi culturii, care, la rându-le, asigurau integrarea armonioasă a individului în structura socială[5].

Criza ortodoxismului confucianist, declanşată odată cu destrămarea societăţii Han, duce la înflorirea explozivă, cu efect compensatoriu, a daoismului – cu deosebire a daoismului magic – şi a buddhismului, religie alogenă abia introdusă în China în primele secole după Christos. Influenţa puternică a daoismului se explică prin faptul că răspundea tendinţelor de evazionism ale cărturarilor, aflaţi în căutarea unor căi noi de adâncire a cunoaşterii, de lărgire a posibilităţilor de expresie literară şi artistică. Filosofie a individualismului, daoismul propunea integrarea omului în natură, refuzând „colaborarea" cu ordinea socială; sublinia necesitatea meditaţiei în solitudine, construind o veritabilă „mistică a autonomiei"[6], cultiva reflecţia metafizică şi tehnicile extazului. Daoismul magic devine, în primul rând, „calea artiştilor"[7]: nutreşte imaginaţia creatoare şi oferă temele cele mai importante ale picturii peisagiste.

Schiţa sumară a climatului cultural şi religios al epocii în care trăieşte Zong Bing ne permite înţelegerea mai nuanţată a formaţiei sale intelectuale, tributară unor surse complementare, necontradictorii: pe de o parte, educaţia construită pe o bună cunoaştere a textelor clasice şi a eticii confucianiste, pe de alta, familiarizarea cu cercurile daoiste ale Şcolii misterelor, aflată într-o febrilă căutare a secretului longevităţii. Adeptă a metodelor de meditaţie intuitivă şi de „hrănire" a suflului vital, Şcoala misterelor pledează pentru retragerea în natură, locul cel mai prielnic introspecţiei şi identificării cu Absolutul. Această dublă condiţionare nu este în fapt specifică momentului istoric de care ne ocupăm, căci, aşa cum subliniază un filosof chinez modern „[noi] suntem confucianişti în societate şi daoişti individual; confucianismul şi daoismul au constituit elementele pozitiv şi negativ în viaţa chinezului, *yang*-ul şi *yin*-ul, care se completează reciproc"[8]. Influenţa buddhismului – aşa cum îl practica Huiyuan[9], al cărui adept a fost Zong Bing către sfârşitul vieţii – este sesizabilă cu precădere prin acele aspecte care îl apropie de daoism: practici yoga de respiraţie şi viziune interioară, retragerea din viaţa publică, peregrinările în munţi, cultivarea imaginii înţeleptului care caută în natură nu lumea tranzitorie a fenomenelor ci pe cea perenă a esenţelor.

Speculaţia teoretică asupra peisajului s-a dezvoltat, începând din secolul al III-lea, într-un context cultural favorizat şi de emanciparea picturii din sfera artizanală şi includerea ei între artele predilecte ale clasei cultivate.[10] Pictura va fi considerată tot mai explicit drept rezultantă a individualităţii creatoare şi formă supremă de expresie artistică, alături de caligrafie. Peisajul ca gen autonom apare mai întâi în eseurile redactate

---

[3] Datele biografice ale artistului în *Zhongguo meishujia renming cidian* (Dicţionarul celor mai renumiţi artişti chinezi), ediţie îngrijită de Yu Jiahua, Renmin meishu, Shanghai, 1981, p. 510.

[4] Instrument muzical tradiţional cu cinci până la şapte corzi.

[5] Despre raportul individ-societate în daoism şi confucianism vezi Vitali Rubin, *Individual and State in Ancient China. Essays on Four Philosophers*, New-York, 1976, p. 94–101.

[6] Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris,1968, p. 423.

[7] Laurance Sickman şi Alexander Soper, *The Art and Architecture of China*, London, 1956, p. 23.

[8] *Ibidem*, p. 24.

[9] Cărturar educat în tradiţia confucianistă şi daoistă, Huiyuan (334–416) s-a convertit la buddhism şi a pus bazele unei comunităţi religioase care propovăduia credinţa în Buddha Amitābha şi speranţa renaşterii individului în Paradisul de Vest. Învăţătura sa, cristalizată ulterior ca doctrină a Pământului Pur, recurge la elemente ale gândirii chineze de sorginte daoistă grefate pe conceptele buddhiste ale Marelui Vehicul (Māhāyana).

[10] Jacques Gernet, *Lumea chineză*, 1968, vol. I, p. 269–270.

în secolele IV–VI, textele anticipând operele propriu-zise. Apariția discuțiilor teoretice despre artă, care derivă din dezbaterile livrești de tip *qingtan*[11], este stimulată de înflorirea extraordinară a poeziei în perioada celor Şase Dinastii, cei mai importanți poeți ai vremii fiind contemporani cu Zong Bing. Ecourile acestei poezii, închinate glorificării frumuseților naturii şi vieții armonizate cu ritmurile firii, se regăsesc în scrierile momentului, şi, mai târziu, în peisajul pictat. În fine, dar nu în ultimul rând, maturizarea stilului cursiv în caligrafie – a cărui invenție este atribuită celui mai faimos caligraf chinez al tuturor timpurilor, Wang Xizhi (321–379) – adaugă noi posibilități de utilizare a liniei, definitorie pentru maniera picturală chineză.

Pentru a putea descifra mai lesne semnificațiile textului este necesar să zăbovim asupra cuvântului *shanshui*. Dualismul şi alternanța principiilor *yang* şi *yin*, forțe energetice a căror conlucrare asigură ordinea Universului, guvernează şi structura sintagmei *shanshui*, în traducere munte [şi] apă. În imaginea pictată, muntele, simbol al principiului activ *yang*, întrupează masculinul, solidul, elanul spre înălțime; râul sau lacul, simboluri ale principiului pasiv *yin*, întrupează femininul, fluidul, adâncimea. „Spiritele muntelui şi apei comunică spre a înfăptui transformarea şi a crea mulțimea infinită a lucrurilor”[12]. *Shanshui* indică o reprezentare cosmologică ce recurge la embleme vizuale esențializate: forța verticală a muntelui în contrast şi armonie cu cea orizontală a apei.

Recursul la autoritatea morală a marilor gânditori Kong Zi (latinizat Confucius; 551–479 î.Chr.) şi Lao Zi (secolul al VI-lea î.Chr.) trădează, încă din primele rânduri, năzuința autorului de a institui peisajul ca gen artistic complet. Omul superior, afirmă Zong Bing, ajunge la înțelegerea lui *Dao* – Cale, Principiu suprem care reglează lumea naturală şi acțiunea umană – prin intermediul formelor peisajului, căci, dacă idealul daoist al omului perfect este greu de atins, pictorul, animat de puterea lui *Dao*, are capacitatea de a „capta” prin imagine fluidul vital manifest în totalitatea fenomenelor. Prin opera sa, el participă la misterul creației; lucrată cu măiestrie, pictura îşi depăşeşte condiția de artefact, ea apare ca o plăsmuire a naturii, dobândind acel caracter de naturalitate (*ziran*)[13] la care se referă, nu o dată, Zong Bing în textul său. Contemplarea peisajului pictat este, în opinia artistului, capabilă să inducă stări emoționale a căror complexitate poate fi comparată cu profunzimea experienței spirituale a celui care meditează (a Înțeleptului). Peisajul, redat cu naturalețe, acționează asemeni imaginii religioase, stimulând viziunea interioară a privitorului. Călătoria în spirit – ideal daoist – devine posibilă prin contactul vizual cu infinitul conținut în „micul pătrat” al spațiului sugerat pe suprafața pictată.

Mai puțin interesat de calitatea tehnică a operei şi mai mult de cea morală a pictorului, Zong Bing schițează, printre primii, un „cod” etic al artistului, o necesară igienă mentală ce precede momentul propriu-zis al pictării: meditația purificatoare, practici respiratorii, concentrarea asupra esențialului, în totalitate o bună condiție sufletească. Într-un pasaj din Zhuang Zi (cca 369–286 î.Chr.), filosof daoist, găsim pentru prima dată exprimată, în termeni metaforici, atitudinea specifică pictorului în actul de creație, care îl apropie de reflecția filosofică: „Prințul Yuan din statul Song, dorindu-şi imagini pictate/desenate, mulțime de curteni s-au prezentat dinainte-i; au primit instrucțiunile, au făcut o plecăciune, s-au aşezat şi au început să-şi umezească pensulele şi să prepare tuşul. Mulți fiind, jumătate au rămas afară. Unul a sosit mai târziu, calm, fără grabă, a salutat şi a plecat spre casă de-ndată. Prințul şi-a trimis slujitorii să iscodească ce face: îşi lepădase hainele, făcându-se comod, şi medita. Auzind vestea, prințul a spus: acesta va reuşi, este un pictor adevărat”[14].

Pentru a ființa ca gen independent peisajul trebuie să instituie un nou sens al spațiului, printr-o serie de convenții de reprezentare plastică. Lucrări originale din perioada celor Şase Dinastii nu s-au mai păstrat, iar puținele cópii care au supraviețuit nu evidențiază explicit existența acestor convenții, într-o pictură dominată de tema narativă sau religioasă. Rezolvarea completă a problemelor de dispunere în adâncime a planurilor pe suprafața picturală este şi ea o cucerire mai târzie, ce poate fi situată spre sfârşitul dinastiei Tang (618–907). Zong Bing se referă în textul său, oarecum naiv şi fără să propună o metodă precis articulată, la modul în care ochiul percepe distanțele şi la necesitatea unei aprecieri corecte a raporturilor între elementele constitutive ale compoziției, atunci când vorbeşte de „îndepărtare” şi „apropiere”. Figurarea spațiului în peisajul chinez se va face printr-un ansamblu de procedee cu declarată componentă afectivă, prin convenții

---

[11] *Qingtan* (litt. conversație pură). Stil de discurs pe teme politice, metafizice şi artistice, practicat de cărturarii chinezi începând cu perioada Wei (220–265); joc intelectual sofisticat, emblematic pentru lumea literaților, favorizat de contextul istoric şi social tulbure al epocii şi impulsionat de înflorirea literaturii post Han.

[12] Citat din *Yijing* (Cartea schimbărilor), în Encyclopedia of World Art, McGraw-Hill, Publishing Company Ltd., London, 1960, vol. III, col. 781.

[13] *Ziran* (litt. sinele aşa cum este; natural, spontan). Concept central în daoismul timpuriu (secolele III–IV î.Chr.), care desemnează starea naturală (a ceea ce ființează), acțiunea de autogenerare dinamică a universului, conformă cu *Dao* (Calea supremă). În text, sensul de conformitate a operei pictate cu formele vizibile ale naturii.

[14] Wang Fuzhi, *Zhuangzi jie* (Zhuangzi, cu adnotări), ediția a II-a, Zhonghua shuju, Beijing, 1981, cap. XXI, p. 180.

de limbaj impregnate de o gândire totalizatoare ce implică şi o dimensiune temporală, şi nu printr-un sistem perspectival de tipul celui european, bazat pe legi matematice.

Scurtul text al lui Zong Bing se constituie într-o mărturie exemplară pentru începuturile picturii de peisaj în China. În formulări lapidare, inspirate de înțelepciunea filosofilor antici, artistul ne-a transmis câteva principii morale şi sugestii de tehnică picturală cu valoare paradigmatică, prin care practica picturii devine o disciplină spirituală completă, o „proiecție a spiritului chinez în vizualitate"[15].



Călător singuratic într-un peisaj montan cu cascadă (detaliu).
Pictură în tuş pe hârtie, secolul al XX-lea. Colecție particulară.

Introducere în pictura de peisaj

Înțeleptul îşi integrează Calea (*Dao*) pătrunzând temeiul lucrurilor. Cel Virtuos[16] îşi limpezeşte gândurile, bucurându-se de imagini (*xiang*)[17]. Cât despre munți şi ape, deşi sunt substanță, captivează sufletul. De aceea Huang Di şi Yao[18], Kong (Confucius), Guang Cheng şi Da Kui, Xu You, [frații din statul] Gu Zhu[19], şi mulți alții au străbătut munții Kong Tong, Ju Ci, Miao Gu, Ji Dou şi Da Meng[20]. Se spune că aceasta este bucuria celui Generos şi a celui Inteligent[21]. În timp ce Înțeleptul pătrunde Calea în spirit

[15] Fritz van Briessen, *Chinesische Maltechnik*, Köln, 1963, p. 27.

[16] Înțeleptul (*sheng ren*) şi Virtuosul (*xian ren*) – două categorii morale complementare în etica lui Kong Zi (Confucius). Dacă prima denumeşte un ideal greu de atins, ultima desemnează omul talentat, superior, ce tinde spre desăvârşire personală prin studiu, cultivarea spiritului şi practicarea binelui. În filosofia daoistă Înțeleptul este cel care, asimilându-şi Calea, transcende limitele realității perceptibile, identificându-se cu principiul de ordine al universului.

[17] *Xiang* (litt. Imagine, aparență, asemănare). Abstracții fondate pe variatele forme ale lumii vizibile, transformate în simboluri grafice utilizate în scrierea chineză; aici, imagini esențializate utilizate în pictură.

[18] Huangdi (Împăratul galben) şi Yao, faimoşi suverani legendari ai Chinei.

[19] Filosofi daoişti şi asceți antici care au renunțat la viața în societate şi la funcțiile oficiale, preferând retragerea în solitudinea munților şi meditația. Vezi şi Lin Yutang, *Chinesische Malerei – eine Schule der Lebenkunst*, Stuttgart, 1967, p. 37.

[20] Spațiu sacru în mitologia chineză, muntele este considerat drept sălaş al nemuritorilor şi înțelepților. Pentru daoişti şi buddhişti, muntele, simbol al energiei vitale a naturii, devine loc ideal de meditație şi pelerinaje rituale; în vremuri de restrişte, ca acelea în care trăia autorul, funcționarii şi cărturarii se refugiau în mijlocul naturii, pentru purificare şi inspirație creatoare. Zong Bing evocă în text câteva semnificații religioase şi spirituale ale unei bogate geografii imaginare sau reale; el menționează,în acest prim pasaj, numele unor munți faimoşi, precum Kong Tong (provincia Gansu), Ju Ci (provincia Henan), sau a unora, probabil, legendari, precum Miao Gu, Ji Shou şi Da Meng.

[21] Pasaj uşor modificat din Kong Zi (Lun yü, VI, 23). „Maestrul a spus: cel Inteligent (la Zong Bing: Înțelept) este cucerit de apă, iar cel Generos (la Zong Bing: Virtuos) este fermecat de munte. Cel Inteligent este activ, cel Generos este liniştit. Primul

(*shen*)[22], cel Virtuos ajunge la înțelegerea ei contemplând peisajul, prin ale cărui forme se manifestă Calea. Nu este oare mulțumirea Virtuosului aproape egală cu a Înțeleptului?

Tânjesc după crestele munților Lu şi Heng şi sunt atât de departe de Jing şi Wu[23]. Nici nu simt cum se apropie bătrânețea; sunt întristat că nu-mi pot concentra suflul (*qi*)[24] şi relaxa trupul, şi-s întristat de-a nu putea urca pe Shimen[25]. Aşa încât acum aştern imagini, şi, folosindu-mă de culori, zugrăvesc pe mătase piscuri şi nori.

Principiul (*li*)[26] s-a pierdut de mult, înaintea antichității de mijloc, dar gândul îl poate percepe şi o mie de ani mai târziu. Sensurile adânci se află dincolo de cuvânt, mintea le poate capta din străvechile anale şi însemnări[27]. Cu atât mai mult, când cutreieri tu însuți munții şi cercetezi natura, vei putea să foloseşti formele pentru a reda formele şi culorile spre a reda culorile.

Astfel, dacă ne gândim că muntele Kunlun este măreț, iar pupila mea foarte mică, înseamnă că nu-i pot desluşi înfățişarea când mă aflu în apropierea sa; îndepărtându-mă însă câțiva *li*[28] îl voi putea cuprinde în întregime. În adevăr, cu cât mă distanțez mai mult, cu atât îl văd mai micşorat. Încât acum, dacă desfăşor bucăți de mătase pentru a zugrăvi o imagine depărtată, piscul Lang al munților Kunlun[29] încape înlăuntrul unui mic pătrat. O trăsătură de pensulă verticală de trei *cuni*[30] poate sugera o înălțime de o mie de *reni*[31], iar o întindere pe orizontală de câțiva *chini*[32] închipuie o distanță de o sută de *li.*

Rezultă că atunci când priveşti o pictură, poți fi neplăcut impresionat de cea care dovedeşte lipsă de îndemânare, nu însă de acelea care, deşi de mici dimensiuni, arată adecvarea față de model, redat cu naturalețe (*ziran*). Numai în acest fel poți prinde într-o pictură întreaga splendoare a piscurilor Song şi Hua, precum şi misterioasa spiritualitate a văilor[33].

Când opera este lucrată cu măiestrie, conform adevăratelor principii (*li*), ochiul va fi satisfăcut iar inima va răspunde; în consecință ochii şi inimile celor care o vor privi vor vibra în armonie. Această consonanță odată înfăptuită, vei atinge spiritualul (*shen*); când ai atins spiritualul înseamnă că temeiul interior al lucrurilor (*li*) a fost „captat". Chiar dacă m-aş reîntoarce în mijlocul înneguratelor creste, ar aduce oare asta ceva în plus?

Spiritul (*shen*) prin natura sa, este nemărginit. Sălăşluind în lucruri, el capătă formă. Când temeiul interior al lucrurilor (*li*) este revelat prin trăsătura pensulei, abia atunci vei picta minunat şi vei reprezenta adevărul.

Şi aşa, trăiesc retras, îmi hrănesc energia [vitală], curăț cupa pentru vin şi fac să răsune coardele *qin*-ului. Desfăşor suluri cu picturi, contemplându-le solitar. Aşezat, scrutez cele patru zări, neîndepărtându-mă de toate cele de sub Cer. În singurătate, răspund chemării rusticității, privesc maiestuoasele grote şi piscuri, pădurile dese, acoperite de ceață. Înțelepții şi Virtuoşii timpurilor de mult apuse au găsit aici nenumărate bucurii, desăvârşindu-şi spiritul şi mintea... Ce-aş putea eu dori mai mult? Mă las în seama aceloraşi năzuințe. Poate fi ceva mai însemnat decât această plinătate a spiritului?

---

cunoaşte mulțumirea, celălalt longevitatea". Vezi şi Confucius. Analecte, traducere din limba chineză de Florentina Vişan, Editura Humanitas, Bucureşti,1995, pag.135.

[22] *Shen* (litt. divinitate, spirit/psyche, divin, supranatural). Noțiune esențială în religia şi filosofia chineză, cu o largă sferă de semnificații. *Shen* simbolizează divinul, ceea ce este misterios, supramundan; denumeşte componenta spirituală înaltă a omului. Aici şi în continuarea textului sensul se referă, mai ales, la ultima accepțiune a termenului.

[23] Lushan, munte situat în actuala provincie Jiangxi, locul unde Huiyuan a viețuit şi a fondat o comunitate buddhistă puternică. Hengshan, unul dintre cei cinci munți vestiți ai Chinei, este situat în actuala provincie Hunan. Jing, lanț muntos în provincia Hubei; Wu, situat de-a lungul râului Yangzi, în provinciile Hubei şi Sichuan, este unul dintre cele mai spectaculoase defileuri din China.

[24] *Qi* (litt. aer, vapori; energie). Concept fundamental în filosofia şi cultura chineză; noțiune pivot în daoism, *qi* denumeşte energia manifestă în totalitatea fenomenelor, respirația, suflul vital care animă lumea naturală.

[25] Pisc în munții Lushan. Pasaj relativ obscur.

[26] *Li* (litt. textură, model). Linii de forță, principiul de ordine, tipar ce structurează formele lumii vizibile.

[27] Sensul întregului pasaj este acela că principiul de ordine al lucrurilor (*li*), mai dificil de analizat rațional, se revelă mai lesne intuiției.

[28] Măsură chineză de lungime: un *li* = circa 576 m.

[29] Kunlun, lanț muntos care se întinde pe traseul a trei provincii vestice ale Chinei; în mitologia chineză, sediu al Paradisului daoist.

[30] Măsură chineză de lungime: un *cun* = circa 2,5 cm.

[31] Măsură chineză de lungime: un *ren* = circa 240 cm.

[32] Măsură chineză de lungime: un *chi* = circa 32 cm.

[33] Expresia *xuan pin* (aici *yuan pin*, cu acelaşi sens) preluată din Lao Zi, semnifică Spiritul tainic al văii, Mama misterioasă din care purced toate alcătuirile firii. Vezi *Daode jing* (Cartea căii şi virtuții), cap. 6, în Wing-tsit Chan, *A Source Book in Chinese Philosophy*, 1973, p. 142.

ÎN CĂUTAREA UNEI COLECȚII PIERDUTE – COLECȚIA LUI MIHAIL KOGĂLNICEANU *

Dedicat Domnului Mihai Dim. Sturdza

de GABRIEL BADEA-PĂUN

Résumé

La collection de peinture ancienne et moderne de Mihail Kogălniceanu fut, après celle de la famille royale, la plus importante collection d'art dans la Roumanie de la seconde moitié du XIX[e] siècle. Elle était riche de plusieurs centaines d'œuvres, dont des tableaux signés ou attribués à Altdorfer, Bassano, Bellini, Blomaert, Bol, Boucher, Cranach l'Ancien, Fragonard, Hals, Jordaens, Mignard, Poussin, Reni, Rubens, Ruysdael, Tiepolo, Titien, Veronese, Zeitblom, ainsi que des œuvres des petits maîtres allemands et autrichiens contemporains, tels W. von Kaulbach, Makart. Exposée du vivant de son créateur dans une pinacothèque voisinant sa demeure, elle fut proposée pour acquisition à l'Etat, mais, devant le refus du gouvernement libéral de D. A. Sturdza, elle fut finalement vendue lors de trois vacations le 9–10 XII 1887 par la Maison Heberle de Cologne (188 œuvres) et ensuite le 1 IV 1896 et en mars 1897 à Bucarest.

Notre étude basée sur les riches archives de Kogălniceanu et sur le catalogue de la vente Heberle tente de présenter la genèse de la collection et ses œuvres les plus importantes.

Keywords: Kogălniceanu; ancient painting; 19[th] Century painting; 19[th] Century collection; Bellini-Makart-Zeitblom-Heberle.

Deşi este adesea evocată în legătură cu ilustrarea istoriei colecționismului românesc în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, colecția lui Mihail Kogălniceanu (1871–1891) a făcut obiectul a doar două scurte studii: cel al lui Petre Oprea, din 1965[1], şi cel publicat, în 1997, de Claudiu Paradais, care se concentrează pe localizarea unei opere de referință din această colecție, *Imblânzitoarea de şoimi* de Hans Makart (1840–1884)[2].

A reconstitui această colecție, considerată excepțională de către contemporani, pare o sarcină dificilă, dat fiind că documentele din arhive sunt rare şi adesea lapidare, dar calitatea câtorva tablouri, localizate cu precizie, ne încurajează, totuşi, să ne-o asumăm. Acest studiu conduce la reconstituirea gustului proprietarului, vizibil în alegerea operelor cumpărate sau pe care a dorit să le comande, ca şi în decorarea interioară şi exterioară a locuințelor destinate a le expune.

Interesul lui Kogălniceanu pentru artă se naşte, probabil, în timpul studiilor sale de drept la Universitatea din Berlin, unde soseşte în 1834, împreună cu frații Dimitrie şi Grigore Sturdza. Douăzeci de ani mai târziu, în timpul mandatelor sale politice ca prim ministru al Moldovei şi ministru interimar al cultelor, el arată un ataşament special față de inițiativa tânărului pictor Gheorghe Panaiteanu-Bardasare (1818–1900) de a fonda la Iaşi, în 1860, o Şcoală de Belle Arte şi o Pinacotecă[3]. Grație susținerii sale, la 15 ianuarie 1861, se inaugurează primul curs de desen, sub conducerea lui Panaiteanu-Bardasare[4]. Impresionat de frescele realizate, între 1858 şi 1861, la Mănăstirea Agapia, de către tânărul Nicolae

---

[1] Petre Oprea, *Mihail Kogălniceanu, colecționar de artă*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iaşi cu prilejul împlinirii vârstei de 70 de ani*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965, p. 660–672, reluat în Petre Oprea, *Colecționari de artă bucureşteni*, Bucureşti, 1976, p. 16–19.

[2] Claudiu Paradais, *Istoria unui tablou din colecția lui Mihail Kogălniceanu*, în „Ioan Neculce – Buletinul Muzeului de Istorie a Moldovei, serie nouă", vol. II–III, 1996–1997, p. 213–216.

[3] Kogălniceanu avea obiceiul de a petrece ore întregi vizitând Pinacoteca, când se afla la Iaşi, nu o dată deplângând faptul că sălile erau fără vizitatori. Vezi M. Kogălniceanu, *Cestiunea Universității din Iaşi*, Bucureşti, 1877, p. 30. Pentru interesul ce îl arăta monumentelor istorice, muzeelor şi artei în general vezi în Al. Zub, *Kogălniceanu istoric*, Iaşi, 1974, detaliatele capitole VII 8 (Monumente istorice), p. 755–769 şi VII 9 (Muzeistică), p. 769–783.

[4] Sabina Docman, *Date despre Pinacoteca şi Şcoala de arte frumoase din Iaşi*, în „Studii şi Cercetări de Istoria Artei", nr. 1–4/1956.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 95–132, Bucureşti, 2014

Grigorescu (1838–1871), el îi acordă acestuia sprijinul în obținerea unei burse de studii în Franța, înscrisă în bugetul Moldovei[5].

Recunoscut pe scena politică românească, prim-ministru al Principatelor Unite între 11 octombrie 1863 şi 26 ianuarie 1865, om de încredere al prinţului Alexandru Ioan I Cuza (1859–1866) şi coautor al principalelor sale reforme, Kogălniceanu se bucură în anii 1860 de o anumită disponibiltate financiară, asigurată de poziția sa politică şi profitul terenurilor agricole şi viilor sale. Achizițiile de opere de artă sunt o consecință a celebrității sale. În anii 1860–1880, realizarea unei frumoase colecții, oriunde în Europa, nu face doar dovada gustului şi mijloacelor materiale, ci întăreşte, mai mult, poziția sa socială. Domnitorul Carol I scria despre Kogălniceanu că „s-a aruncat cu totul în brațele artelor frumoase” [6].

Imbogățirea colecției sale coincide cu construirea unui hotel particular la Şoseaua Kiseleff, pe un teren aparținând parcului Mogoşoaia, un prim lot dublu fusese cumpărat de la stat într-o licitație din iulie 1864[7], el a fost mărit cu un lot suplimentar în martie 1868[8]. Un plan al proprietății, făcut ulterior, ne indică situația clădirilor[9]. Partea locuibilă avea la dreapta, decalată şi perpendiculară, o altă clădire, compusă dintr-un salon şi două camere, consacrate, începând cu 1882, muzeului, prima inițiativă de acest gen din România. Cele mai importante piese ale colecției se găseau aici, dar nu există nici o descriere a expunerii lor. O casă a copiilor şi dependințele completau ansamblul. Nu se cunoaşte numele arhitectului după ale cărui planuri a fost construit edificiul care a găzduit, din 1935 până către 1944, Fundația Kogălniceanu, înființată de nepotul său omonim. Înfățişarea lui ne este însă redată de un desen contemporan de M. Teohari reprodus în lucrarea lui Al. Zub, *Kogălniceanu istoric* (Fig. 1). El a fost demolat la o dată necunoscută şi pe locul lui a fost construit actualul hotel *Triumf*.

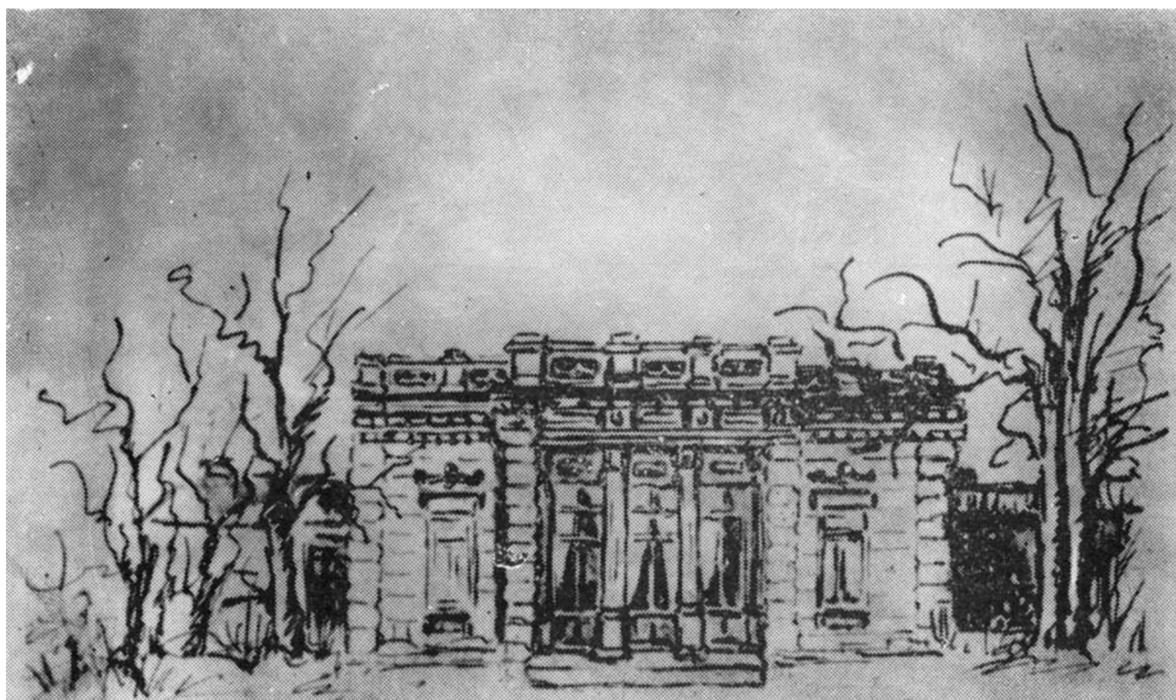


Fig. 1. Muzeul-casă de la Şosea a lui Kogălniceanu după un desen de M. Teohari, reprodus după Al. Zub, *Kogălniceanu istoric*.

Arhivele Fundației Kogălniceanu, aflate în prezent la Arhivele Naționale, Biblioteca Academiei Române (fonduri parțial inventariate) şi Biblioteca Națională a României[10], ne furnizează informații privind componența şi achiziționarea anumitor lucrări ale colecției. În anii 1870, care-i sunt atât de faşti, Kogălniceanu urmăreşte activ piața de artă europeană, grație contactelor cu galerii, case de licitație sau persoane ce pun în vânzare lucrări de

[5] G. Oprescu, *Grigorescu*, Bucureşti, 1961.

[6] *Memoriile Regelui Carol I de un martor ocular*, Bucureşti, t. VII, p. 51, însemnarea din 18/30 noiembrie 1873.

[7] Arhivele Naționale ale României (ANR), fond REAZ, dosar 406/1864, f. 1 şi 14. Comunicat de doamna Oana Marinache, careia îi adresăm mulțumirile noastre.

[8] Biblioteca Națională a României (BNR), fond Kogălniceanu, scrisoare a lui D. A. Sturdza, ministru al agriculturii şi al comerțului, fond Kogălniceanu, pachet III, dosar 7, p. 2 şi 3). (de acum înainte, citat Kogălniceanu, III/7).

[9] *Ibidem*, p. 5.

[10] Fond Kogălniceanu, III/7 conține peste o sută de scrisori sau alte documente privind achiziționarea de opere de artă.

artă[11]. Are legături cu mai mulți negustori străini, precum *Hirschler & C⁰, Lager und Gemälden* din Viena[12], *Hugo Helbing, kunstantiquariat* din Munchen, 1887[13], *La Vénus de Milo, Curiosités-Objets d'arts, porcelaines Sèvres, Saxe, Chine, Japon, tableaux-bronzes*, 202, rue de Rivoli à Paris[14] şi urmăreşte toate vânzările importante din toată Europa. Expertul Fr. Haro îi trimite pe 16 ianuarie 1875 catalogul vânzărilor colecției marchizului José de Salamanca y Mayol (1811–1883), celebru pentru tablourile sale din şcolile flamandă şi italiană din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea[15]. Nepotul lui, Emil Cazimir, îl informa într-o scrisoare din 6 iulie 1873 că a făcut noi achiziții la Würzburg şi că pleacă să caute în colecțiile de pe Valea Rinului lucrări de Antoon Van Dyck (1599–1641), David Teniers (nu precizează care dintre ei, cel Batrân sau cel Tânăr) şi Adiaen van Ostede (1610–1685), pictori care îi lipseau[16]. Cât despre Georges de Bellio (1828–1894) (Fig. 2), acesta urmăreşte pentru el cu „neveghiată atențiune" expozițiile pariziene[17] şi îi cere, pe 27 februarie 1878, să-i răspundă cu privire la cumpărarea unui tablou de François Boucher (1703–1770).



Fig. 2. Ch. Julien, Paris, *Georges de Bellio*, fotografie tip carte de vizită, col. autor.

Kogălniceanu acordă o atenție deosebită Saloanelor de la Berlin şi Viena, aşa cum o atestă cataloagele *Preussischen Kunstvereins* din Berlin, în anii 1871 şi 1872[18] (Fig. 3) păstrate în arhivele sale, ca şi corespondența

[11] Idem, p. 49, telegramă din 29 august 1878. Un anume Rhetoridi i-a cumpărat pentru 195 florini două platouri în majolică, la Viena.

[12] Idem, p. 41–42, scrisoare din 2 noiembrie 1877.

[13] Idem, p. 102. *Porträts, Katalog IV von Hugo Helbing Kunstantiquariat in München*, Residenzstrasse no. 121, 1887.

[14] Idem, p. 86. Expertul îl invită să vadă achizițiile sale recente: *Baigneuses* de Etienne-Maurice Falconet (1716–1791) şi Christophe-Gabriel Allegrin (1710–1795) după originalele de la Luvru.

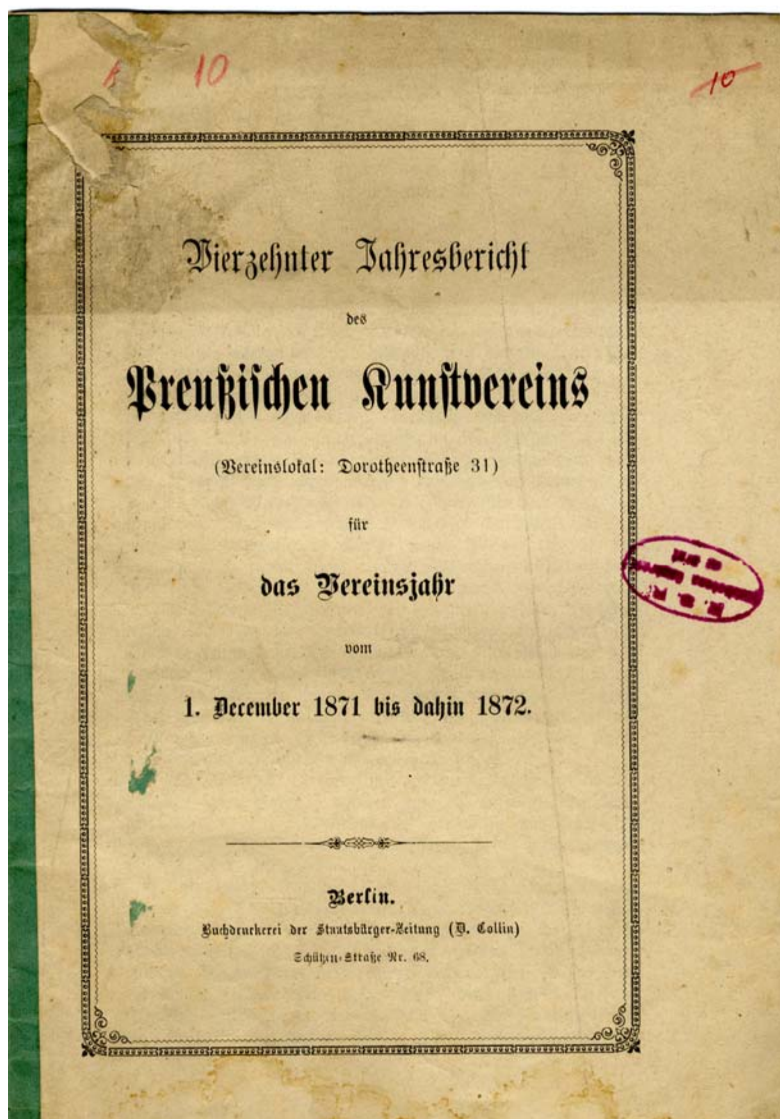
[15] Idem, p. 27. Vânzarea colecției Salamanca y Mayol a avut loc la Hôtel Drouot pe 25–26 ianuarie 1875.

[16] Al. Zub, *op. cit*, p. 778.

[17] Fond Kogălniceanu, III/7, p. 25–26, scrisoare din 13 februarie 1870, Paris, de la un corespondent neidentificat, semnătură indescifrabilă. Se spune despre de Bellio că urmăreşte cu „neveghiată atențiune" expozițiile.

[18] Idem, p. 27.

cu organizatorii *Osterreichischer Kunst-Verein* din Viena, în 1876[19], 1879[20] – când cumpără trei tablouri de Kaulbach (poate, loturile 88–89 din catalogul Heberle) – şi 1880[21]. El comanda cărţi de artă la *Stuhr'sche Buch und Kunsthandlung* (S. Gerstmann) din Berlin, în 1876[22], şi în acelaşi timp se interesa prin intermediul fiului său, Constantin, care sunt modalităţile pentru a se abona la prestigioasa revistă *Zeitschrift für bildente Kunst* care apărea la Leipzig şi la cataloagele de vânzare ale *Rudolph Lempkes Kunst-Auktion Haus* de la Berlin[23].


10

10

Vierzehnter Jahresbericht

des

Preußischen Kunstvereins

(Vereinslokal: Dorotheenstraße 31)

für

das Vereinsjahr

vom

1. December 1871 bis dahin 1872.

Berlin.

Buchdruckerei der Staatsbürger-Zeitung (D. Collin)

Schützen-Straße Nr. 68.

Fig. 3. Coperta catalogului *Preussischen Kunstvereins de Berlin de 1871*, BNR, fond Kogălniceanu, III/7, p. 10–18.

Cu toate că piaţa de artă bucureşteană se afla la începuturile sale – în arhive nu se găseşte, pentru acea dată, decât catalogul galeriei specializate în pictură *J. Schnell*, aflată pe Calea Mogoşoaiei nr. 74, în Casa Lahovary[24] în

19 Idem, p. 10–18.

20 Idem, p. 37, 39, 40. Într-o scrisoare din 5 mai 1876, dr. Pfeiffer din Viena îi trimite preţurile operelor lui Decamps, Ziem, Müler expuse în acel an la Kunstverein din Viena, dar răspunsul său ajunge prea târziu, licitaţia se încheiase.

21 Idem, p. 71–72. Un corespondent neidentificat, căci semnătura sa este ilizibilă, îi scria de la Viena, pe 15 decembrie 1879, întrebându-l dacă să-i trimită lucrările cu sau fără ramă.

22 Idem, p. 70, 78–79.

23 Al. Zub, *op. cit.*, p. 197. Biblioteca sa constituită din aproximativ două mii de volume şi câteva manuscrise a cunoscut aceeaşi tristă soartă ca şi colecţia de artă. Propusă Statului spre achiziţionare în 1885–1886, Kogălniceanu însuşi îi alcătuise catalogul, acesta a respins oferta şi ea a fost dispersată ulterior de către descendenţi. O parte a ei a fost donată de fiul său, Vasile, bibliotecii liceului Andrei Şaguna din Braşov, în 1928.

24 Fond Kogălniceanu, III/7, p. 62–65, *Catalogu unei Colecţiuni de tablouri originale în ulei de cei mai moderni maieştri, reprezentant J. Schnell*, Calea Mogoşoaiei, nr. 74, Cassa Lahovari, Bucureşti, Typographia Curţii F. Göbl, 12, Pasagiul roman, 1878.

colecția lui Kogalniceanu se găseau şi opere realizate de artişti români. La *Expoziția Artiştilor în Viață* din 1870 el împrumuta o *Femeie torcând*, de N. Grigorescu, probabil, cumpărată direct de la pictor[25].

Profitând de poziția sa oficială, Kogălniceanu, nu ezită să ceară prefecților şi altor funcționari ai Statului să-i trimită, pentru muzeul său, obiecte descoperite la săpăturile arheologice[26]. Astfel, consiliul comunal din Măgurele îi trimite, în 1880, un obiect de aur, fără descriere, şi 25 de belciuge[27]. În arhivele păstrate, se găsesc mai multe desene făcute după stelele antice sculptate sau inscripționate (Fig. 4). Pereții exteriori ai casei sale din Constanța, construită la începutul anilor 1880, sunt împodobiți cu numeroase fragmente sculptate şi inscripții, după moda italiană (Fig. 5). Nu se poate estima valoarea acestor antichități, căci nu se cunoaşte în prezent localizarea lor, dar o plângere adresată de Kogălniceanu primului ministru şi îndreptată împotriva arheologului Grigore Tocilescu (1850–1909), care scoate o inscripție latină de pe pereții casei din Constanța cu ajutorul forțelor publice, ne face să înțelegem că ele nu erau lipsite de însemnătate[28]. Câțiva ani mai târziu, reacționând față de această situație abuzivă, Ministerul Cultelor şi al Instrucțiunii Publice cere Ministerului de Interne ca prefecții, cu precădere cei din Dobrogea, să pună capăt unor astfel de practici[29].



Fig. 4. Autor necunoscut, *Desen după o stelă antică, trimis lui Kogălniceanu spre achiziție*, BNR, fond Kogălniceanu, III/7, p. 90.

Adesea, Kogălniceanu îşi trimite misiții pe teren. Un anume A. Lukian urmăreşte pentru el operele demne de interes din colecțiile din Moldova, fie că acestea se aflau în biserici sau în casele unor particulari[30]. Într-o epistolă de la Cernăuți, datată din 25 decembrie 1874, Nicolae Hurmuzaki îl asigura că nu a uitat de rugămintea ce i-o adresase să caute icoane vechi şi că găsise două provenind din vechea catapeteasmă a bisericii mănăstirii de la Voroneț, reprezentând-o pe Sfânta Fecioară şi pe Mântuitor, dar că ele sunt în stare precară de conservare[31]. De la maiorul Dimitrie Papazoglu (1811–1892) a cumpărat un caiet de 83 de pagini cu *modeluri* pentru pictura religioasă ce îi aparținuse lui Radu Zugravu, de la Mănăstirea Bunea (jud. Dâmbovița), un cunoscut centru de formare al zugravilor de gros în secolul al XVIII-lea şi începutul secolului următor, caiet pe care îl va publica într-un articol din 1882 în *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*[32]. În 1879, Kogălniceanu negociază cu familia Docan din Iaşi cumpărarea unui tablou de Philips Wouvermann (1619–1668) (poate unul, din cele două prezente în catalogul vânzării Heberle, loturile nr. 187

[25] „Informațiunile bucureştene”, I, 1870, nr. 127 (19 iunie), p. 1. Nu am putut identifica printre cele 26 de lucrări expuse de Grigorescu cu această ocazie despre care dintre ele este vorba, este necunoscută/nelocalizată în literatura grigoresciană.

[26] Fond Kogălniceanu, III/7, p. 7–8.

[27] Idem, p. 73, telegramă din 16 aprilie 1880 semnată Kiritzescu.

[28] Idem, p. 169.

[29] ANR, fond Ministerului de Interne, dosar 39/883, p. 322, 324.

[30] Fond Kogălniceanu, III/7, p. 6–7. Un anume A. Lukian îi propune să cumpere tablouri de Giovanni Schiavoni (1804–1848) din colecția lui Ion Gherghel din Dorohoi.

[31] Al. Zub, *op. cit*., p. 778.

[32] M. Kogălniceanu, *Colecțiune de modeluri de pictură reliogioasă de dascălul Radu Zugravu*, în „Revista pentru istorie, arheologie şi filologie”, I, 1882, vol. I, p. 33–36.

şi 188) şi Constantin F. Robescu (1839–1926) îi cedează, pe 22 aprilie 1880, un tablou atribuit lui Nicolas Poussin (1594–1665) (poate, *Scenă mitologică*, lotul nr. 122, din catalogul Heberle)[33].



Fig. 5. Fotograf necunoscut, *Casa lui Kogălniceanu de la Constanţa*, BAR, fond Kogălniceanu, neinventariat, reproducere după Mihail Kogălniceanu, *Opere*, I, *Beletristica, studiile literare, culturale şi sociale*, note şi comentarii de Dan Simionescu, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974, p. 202.

Dacă, în catalogul licitaţiei Heberle, operele contemporane nu sunt deloc numeroase şi nu poartă semnăturile unor artişti cunoscuţi – cu două excepţii notabile, Hans Makart şi Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) –, Kogălniceanu nutreşte visul de a comanda deja celebrului pictor polonez Jan Matejko (1838–1874), creatorul imaginariului istoric polonez, o scenă a istoriei Moldovei sau a Ţării Româneşti. Un intermediar din Iaşi, a cărui identitate ne scapă, căci semnătura sa rămâne ilizibilă, îi scrie condiţiile în care pictorul ar realiza opera, propunându-i totodată şi mai multe subiecte.

«*Jassy, le 11/23 février 1875*

Monsieur,

Je suppose que vous avez reçu ma lettre avec laquelle j'ai eu l'honneur de vous avertir que M. Matejko à promis de m'écrire bientôt.

Je viens de recevoir une lettre de lui datée de Cracovie le 25 janvier. Je m'empresse de vous communiquer ce qu'il m'écrit et je vous prie de pardonner mon français.

Il commence par s'excuser qu'il n'a pas pu répondre tout de suite mais il devait réfléchir et étudier la question.

Il dit que le croquis d'histoire de Moldavie et Valachie lui sont connus, mais il avait besoin d'étudier quelque part des chroniques.

Il est d'avis que quelqu'un, qui veut avoir une carte peinte de l'histoire de son pays, préfère d'avoir une victoire qu'une défaite.

Voici quelques sujets:

Première victoire en Bucovine du temps d'Albrecht (Stefan, 1497)[34]*. Défaite quelques années plus tard (Petrylo Hospodar, 1531)*[35]*.*

Les batailles avec la Turquie dans le XV siècle semblent plus des moments célèbres. Les victoires de l'hospodar Bogdan[36] *contre Mahomet II, Bajezet*[37]*.*

[33] Ambele citate în Petre Oprea, *art. cit.*, p. 670, n. 6.

[34] Este vorba despre bătălia din Codrii Cosminului din 1497, victoria lui Ştefan cel Mare asupra regelui Jean-Albert al Poloniei, în urma căreia voievodul moldovean anexează Pocuţia. Emmanuel Frémiet (1824–1910) realizează în 1882–1883 un basorelief cu acest subiect, pentru soclul statuii ecvestre a lui Ştefan cel Mare de la Iaşi.

[35] Petru Rareş, voievod al Moldovei din 1527 până în 1538, a pierdut Pocuţia după înfrângerea de la Obertyn din 22 august 1531.

[36] Bogdan II, voievod al Moldovei din 1449 până în 1451.

[37] Bătăliile de la Rovine din 1395 şi de la Podul Înalt din 1475.

Prestation du serment de fidélité [d'Étienne le Grand] à Katin (Kasimir Jagellon 1485).

Moins intéressant est l'introduction du Hospodar Alexandre par Michel [illisible] (1552)[38]*, etc., etc.*

Du temps de Chmelnitski:

Les fiançailles de Tymopheï avec Irène, fille de Movila est un drame, mais plutôt romantique que historique[39].

Le temps de Jean Sobieski ne présentent pas des sujets si formelles pour un tableaux que ceux qui ont été nommés.

M. Matejko dit qu'il désirerait, lui, la défaite de 1531. (Depuis longtemps il a déjà le croquis de ce tableau dans son portefeuille)[40].

Du reste M. Matejko est d'avis qu'il serait bien si vous pouviez lui donner des extraits des vos chroniques concernant les faits importants et, autant des détails possibles, d'autant plus, que les chroniques polonaises traitent probablement les mêmes sujets différemment que les chroniques roumaines.

Après avoir finis la partie artistique de sa lettre, M. Matejko ajoute qu'en cas que vous n'avait pas arrangé votre idée, il doit présenter ces conditions.

Le tableau ne pourra pas être plus petit que son tableau: « La prêche de Skarga »[41] *ça veut dire à peut prêt 4 m de longueur et 2 m quelque chose de hauteur.*

Le tableau ne pourrait pas être fini avant 2 ans. Le prix au moins 20 mille florins (pas tout à fait quatre mille ducats) payable de la manière suivante: au moment de la commande 5000 fl, après un an 5000 fl., le reste (10 000 fl.) quand le tableau sera fini.

[En marge de la feuille] M. Matejko demande un acompte pour être en état de finir le tableau en 2 ans.

Du reste pour les études archéologiques il lui est très nécessaire d'avoir du mobilier, des armes, des costumes etc. – lesquelles doivent se trouver dans le pays. S'il ne sera pas possible d'en avoir, il pourra se contenter des photographies (mais seulement quand il ne sera pas possible d'avoir les objets mêmes). Il faut aussi des photographies d'hommes, de femmes et d'enfant.

C'est tout ce qu'il peut dire pour le moment.

Je vous prie de bien vouloir de me dire ce que je dois répondre à M. Matejko, et d'agréer l'assurance de ma considération la plus distinguée »[42].

Costul foarte ridicat cerut de Matejko l-a făcut probabil pe Kogălniceanu să se răzgândească în privința comenzii.

Simțindu-se din ce în ce mai slăbit din cauza bolii și a vârstei, Kogălniceanu își întocmește testamentul pe 6 august 1882, dispunând ca a sa colecție de artă să fie examinată de experți și să fie vândută Statului pentru o sumă cu 20% mai mică decât valoarea sa. O primă comisie compusă din Ion Ghica (1816–1897), ministrul în post al Cultelor și Instrucțiunii Publice, D.A. Sturdza (1833–1914), Al. Odobescu (1834–1895), Th. Aman (1831–1891) și N. Grigorescu a fost formată la câtava vreme după pentru a considera propunerea[43].

În 1885, împins de „nevoi familiale", Kogălniceanu adresează Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice o scrisoare în care-l informează asupra vânzării în străinătate a colecțiilor sale, sperând că, înainte de a fi nevoit să îndeplinească această dureroasă hotărâre, Guvernul român ar putea să se constituie în cumpărător „căci muzeul meu conține numeroase obiecte de o mare valoare artistică și istorică pentru România". Se declară „hotărât de a face sacrificii și de a accepta prețuri mai mici, în speranța că acestea nu vor părăsi țara"[44].

Mai multe scrisori din corespondența lui Kogălniceanu, publicată în volumul *Scrisori. Note de călătorie*, lasă să se înțeleagă că Ministerul a însărcinat o comisie formată din Gr. Tocilescu, C.I. Stăncescu (1837–1909) și Dim. C. Butculescu (1846–1896) pentru a realiza inventarul colecției, reținând acele piese care puteau interesa muzeele românești și propunea pentru achiziționarea lor o sumă de 125 000 de lei, care după aprecierea colecționarului nu reprezenta nici jumătate din valoarea ei.

În inventarul întocmit de Tocilescu, Stăncescu și Butculescu sunt menționate 12 categorii de obiecte clasate cronologic în funcție de epoca de creație și de specific[45]. Colecția epigrafică era constituită din 80 de pietre

38 Venirea pe Scaunul domnesc a lui Alexandru Lăpușneanu (1552–1561; 1564–1568).

39 Este vorba despre căsătoria forțată a prințesei Ruxandra, fiica voievodului Vasile Lupu (1634–1653) cu Timuș Khmelnitski (1632–1663), vestit pentru urâțenia lui, fiul lui Bogdan Khmelnitski (1595–1657), conducătorul cazacilor.

40 Bătălia de la Obertyn soldată cu o victorie poloneză a generalului Jan Tarnowski și cu pierderea Pocuției de către Moldova.

41 Este vorba de tabloul *Kazanie Skarga*, 1864, ulei pe pânză, 397 × 224 cm, Varșovia, Palatul Regal.

42 Kogălniceanu, III/7, p. 31–33 (scrisoarea este în franceză în original, o transcriem cu toate imperfecțiunile din original).

43 Al. Zub, *op. cit.*, p. 779.

44 Notă autografă a lui Mihail Kogălniceanu privind colecțiile sale, publicată de Augustin Z. N. Pop și Dan Simionescu în *M. Kogălniceanu – Scrisori. Note de călătorie*, București, 1967, p. 180–181.

45 Al. Zub, *op. cit.*, p. 781 dă un rezumat al inventarului din colecțiile BAR, fond Kogălniceanu, XXVIII (varia), negăsit de noi.

cu inscripții grecești și latinești descoperite în Dobrogea și Bulgaria, privind istoria politică, militară și administrativă a Moesiei Inferioare. Colecția de sculptură greco-romană reunea 60 de statui, busturi, basoreliefuri, altare fără inscripții, sarcofaje, fragmente arhitectonice decorate, toate datând din primele două secole ale Imperiului roman. Colecția de ceramică antică era formată din 40 de vase Atice negre și roșii, precum și din 31 de alte piese: lămpi din bronz, figurine din teracotă, sticlărie. Colecția de obiecte de metal conținea statuete de bronz și un fragment dintr-o mască mortuară purtând o inscripție în grecește. Evul Mediu era reprezentat de opt categorii, diverse sculpturi în os și lemn, 6 statui, 3 tablouri, 6 sculpturi în lemn, 25 de alte obiecte realizate în atelierele germane între secolele al XVI-lea și al XVIII-lea.

Colecția de icoane și pictură (vezi inventarul fragmentar din anexa I), o mare parte a celei vândute la Köln (vezi catalogul din anexa II) și cea de sculptură modernă erau inventariate de Butculescu, poate, și cu colaborarea lui Kogălniceanu însuși, încă din 1880. Sculpturile erau marmure și fonte în bronz, fără îndoială, contemporane cu autori nespecificați: *Bacchus copil*, *Venus Pudica*, *Maria Magdalena*, sau cunoscuți precum Jean-Antoine Houdon (1741–1828): *La Frileuse*, Auguste Clésinger (1814–1883): *Foro Romano* și grupul în marmură *Copil plângând*, de Pietro Bernasconi (1826–1896) (Fig. 6)[46]. O vitrină cu 20 de obiecte de metal și lemn, prezentând un interes artistic și istoric, obiecte din porțelan, faianță, majolică, teracotă din Europa și din Asia, icoane, triptice, modele de pictură religioasă și obiecte de cult completau ansamblul.



Fig. 6. Pietro Berasconi, *Copil plângând*, marmură. Fotografie realizată de atelierul Photo artistique française d'Anatole Magrin, BNR, fond Kogălniceanu, III/7, p. 121.

Pornind de la o notă a lui Kogălniceanu și bazându-se pe raportul comisiei de evaluare, ministrul Ion Ghica a întocmit expunerea de motive pentru achizția tuturor pieselor alese propunând suma de 165 000 de lei. El conchidea în raport că era vorba de „colecțiunea cea mai însemnată de antichitați ce un particular a reușit să formeze la noi în țară, cu îndelungi eforturi si mari sacrificii… Acest eminent bărbat, cu o stăruință nestrămutată și pasiune vrednică de laudă, a adunat în timp de 25 de ani tot ce i s-a părut că reprezintă o valoare artistică și că interesează istoria culturală în genere, istoria patriei în particular. D-sa nu a cruțat nici călătorii, nici studii și cheltuieli, pentru că pe de o parte să își înavuțească colecțiunile sale, iar pe de alta să se asigure de valoarea

[46] Sculptor academic italo-elvețian, celebru în epocă pentru statuile sale care decorează fațadele domului din Milano. În inventar se menționază că statuia a fost premiată la un Salon din Viena, fără însă să fie indicat anul.

operelor artistice în muzeul său"[47]. Aparent un avans a fost vărsat colecţionarului şi anumite obiecte, nespecificate însă, au întregit colecţiile Muzeului Naţional[48], însă un răspuns definitiv se lăsa aşteptat.

În faţa tăcerii guvernului lui D. A. Sturdza, Kogălniceanu redactează, la începutul anului 1886, un nou memoriu, precizând că a contactat Casa Heberle (J. Lempertz Sohne) din Köln[49], specializată în vânzarea colecţiilor prestigioase, şi în contractul cu aceasta a rezervat Statului român dreptul de „a alege din colecţiile sale operele privind istoria României sau pe cele care pot prezenta un interes şi de a le păstra în ţară"[50]. Nici acest al doilea memoriu nu primeşte răspuns. O mare parte a colecţiei de pictură ia calea Germaniei.

Într-o scrisoare, expediată de la Köln şi datată 30 decembrie 1886, Heberle îl informează pe Kogălniceanu că lucrează la catalogarea colecţiei pentru ca licitaţia să aibă loc la sfârşitul lunii martie sau începutul lui aprilie şi că a asigurat-o contra incendiilor la societatea *Colonia* pentru considerabila sumă de 100 000 franci (80 000 mărci) [51]. Se pare că schimbul epistolar a fost destul de însemnat, căci, într-o scrisoare din 30 aprilie 1887, J. M. Heberle se plânge de a nu fi primit răspuns la misivele sale precedente în care propunea o nouă dată pentru licitaţie, în luna iunie[52]. În final, această dată nu va fi respectată şi licitaţia va avea loc între 9 şi 10 decembrie, la *Auktionlokale*, pe strada Grosse Sandkaul nr. 10–12, după două zile de expunere, miercuri 7 şi joi 8 decembrie.

Catalogul colecţiei dispersate numără 188 de loturi descrise, dintre care patru ilustrate: loturile nr. 16, 96 (Fig. 7), 102 (Fig. 8), 141. Sunt indicate tehnicile, dimensiunile, subiectul reprezentat. Picturile aparţin şcolilor nordice, mai ales germană, olandeză şi flamandă, şcolile franceză şi italiană fiind mai puţin reprezentate.

Printre loturile prezentate – sub rezerva că atribuirile vechi nu s-au schimbat de atunci, graţie cercetărilor de istoria artei, disciplină încă nouă în momentul licitaţiei, şi, de asemenea, că dimensiunile pot varia decât cu unul sau doi centimetri, în funcţie de felul în care măsurătorile au fost realizate cu rame, în secolul al XIX-lea şi neînrămate în epocile mai recente – s-au putut identifica cu precizie, cu ajutorul cataloagelor explicative ale artiştilor citaţi, cinci tablouri: trei de Lucas Cranach cel Bătrân (1472–1553): lotul nr. 45 *Nimfă la izvor*, în prezent, la Metropolitain Museum of Art, colecţia Robert Lehmann[53]. (Fig. 9); lotul nr. 46, *Lot şi fiicele sale*, în prezent, într-o colecţie privată din Statele Unite[54]; lotul nr. 48, *Naşterea Domnului*[55], în prezent, în Gemäldegalerie Alte Meister din Dresda (Fig. 11); o pânză magistrală a lui Hans Makart, *Imblânzitoarea de şoimi* (Fig. 10), în prezent, la Neue Pinakothek din Munchen, care a cunoscut un destin special, căci ea a fost oferită de către Adolf Hitler (1889–1945) lui Hermann Goring (1893–1945) la aniversarea de 45 de ani, în 1938 (Fig. 11)[56;] lotul nr. 26, Guido Reni (1875–1942) cu *Cleopatra muşcată de viperă*, licitat la Koln în 1936 (Fig. 12)[57]. A fost, de asemenea, respinsă atribuirea lui Giovanni Bellini (1430–1516) a *Portretului de femeie* (lotul nr. 16) care pare mai curând să aparţină şcolii veneţiene de la începutul secolului al XVI-lea. Operele lui François Boucher (loturile de la 25 la 29) nu figurează în catalogul raisonné al artistului[58] şi subiectele tablourilor atribuite lui Jean-Baptiste Fragonard (1732–1806) (loturile 54 şi 55) par să fi fost greşit identificate, căci artistul n-a realizat opere avându-i ca subiect pe Esther şi pe Ahasverus[59].

---

[47] M. Kogălniceanu, *Scrisori. Note de călătorie*, p. 182.

[48] A. Zub, *op. cit*., p. 781.

[49] Casa Heberle fondată în 1843 este încă activă şi-n zilele noastre. Din păcate, ea nu mai păstrează nici o arhivă dinainte de 1948. Vezi C. Paradais, *art. cit*., p. 213.

[50] M. Kogălniceanu, *Scrisori. Note de călătorie*, p.180.

[51] Fond Kogălniceanu, III/7, p. 94–95.

[52] *Ibidem*, p. 96–97.

[53] Cranach a pictat acest subiect în numeroase rânduri, către 1526–1530 şi apoi, după 1537. Panoul nostru este descris în Max Friedländer şi Jakob Rosenberg, *Les peintures de Cranach*, Paris, 1978, p. 154–155, nota 403B, atribuit lui Cranach cel Tânăr, ilustrat.

[54] *Ibidem*, descris p. 113, nota 205, ilustrat.

[55] Către 1515/1520, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister nr. 1907A, achiziţionat la licitaţia Kaufmann, Berlin, 4 decembrie 1917, in *ibidem*, descris p. 92–93, nota 101, ilustrat.

[56] Pictată către 1880, opera reprodusă în catalogul de licitaţie a fost poate cumpărată la licitaţia Kogălniceanu din 1887 de către galeria vieneză Neumann şi Salzer. Vândută unui domn Haberstock din Berlin, ea trece din colecţia acestuia în posesiunea marelui industriaş evreu Moritz von Guttmann de la care e cumpărată/confiscată de către Hitler pentru a i-o oferi lui Gőring. După război, în 1945, ea devine proprietatea negustorului Gustav Knauer din Berlin, care o vinde, în 1962, lui Neue Pinakothek. Pentru peregrinările acestei opere, vezi C. Paradais, *art. cit.*, p. 215–216.

[57] D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*, Oxford, Phaidon, 1984, p. 266–267, nota 136, copie vândută de Malmedé în Kőln, tabloul original ilustrat.

[58] Alexandre Annanof cu colaborarea lui Daniel Wildenstein, *François Boucher, catalogue raisonné des peintures*, Lausanne, 1976.

[59] Pierre Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Fragonard*, Paris, 1989.



Fig. 7. Lucas Cranach cel Bătrân, *Nimfa de la izvor*, Metropolitain Museum of Art, col. Robert Lehmann.



Fig. 8. Lucas Cranach cel Bătrân, *Lot si fiicele sale*, Statele Unite, col. privată.



Fig. 9. Lucas Cranach cel Bătrân, *Naşterea Domnului*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.



Fig. 10. Hans Makart, *Imblânzitoarea de şoimi*, Munchen, Neue Pinakothek.



Fig. 11. *Adolf Hitler şi Hermann Gőring în faţa tabloului Imblânzitoarea de şoimi* de Hans Makart, fotografie de presă, 1938.

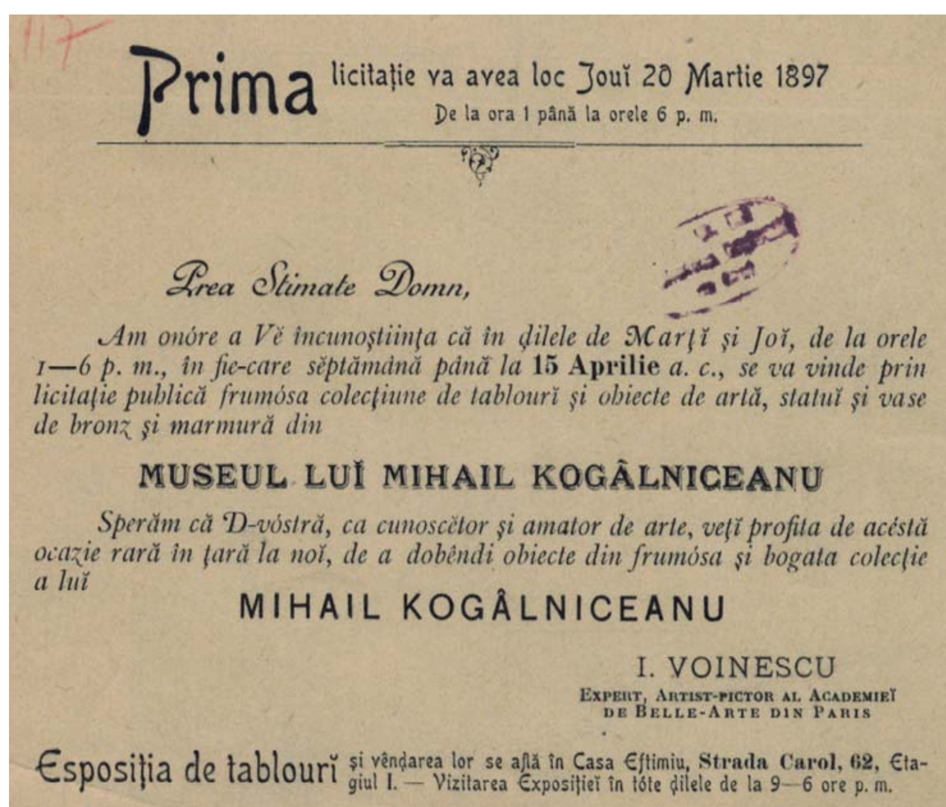


Fig. 12. Guido Reni, *Cleopatra muşcată de viperă*, localizare actuală necunoscută.

Nu se cunosc rezultatele licitației, nici numărul lucrărilor vândute. Doi ani mai târziu, în 1889, Kogălniceanu încearcă să vândă alte tablouri din colecția sa clubului *Junimea*, care, în lipsă de mijloace, declină oferta printr-o scrisoare, datată 9 decembrie 1889, semnată de N. Kalinderu (1835–1902), Ion I. Brătianu (1821–1891), M. Macca, Ion Lupulescu, Ion Vilacrose[60].

[60] Fond Kogălniceanu, III/7, p. 112.

O ultimă etapă în dispersarea colecţiei muzeului lui Mihail Kogălniceanu este marcată de mai multe licitaţii postume, la cererea moştenitorilor săi. Prima se ţine pe 1 aprilie 1896, după câte ştim noi, fără să fi fost publicat un catalog[61]. O altă serie de licitaţii de „tablouri, obiecte de artă, statui, vase de bronz şi de marmură" are loc de joi 20 martie până la 15 aprilie 1897, în fiecare zi de marţi şi de joi a săptămânii. Se derulează în casa Eftimiu, pe strada Carol nr. 62, primul etaj. Expertiza loturilor era asigurată de pictorul Ion Voinescu-Ceau (1857–?)[62] (Fig. 13)[63]. Se pare că n-a fost publicat nici un catalog cu această ocazie. Nu se cunosc cu certitudine cumpărătorii, cu excepţia unuia, Pinacoteca Statului care cumpără cinci opere, păstrate, în prezent, la Muzeul Naţional de Artă al României: patru panouri ale unui altar din biserica Hurbei bei Biberach, pictat de Bartholomäus Zeitblom, reprezentând, primele două, *Buna Vestire: Arhanghelul Gabriel* în faţa *Fecioarei Maria* (Fig. 14, 15, 16) şi celelalte două, *Sfânta Ecaterina din Alexandria* (Fig. 17) şi *Sfânta Barbara*; de asemenea, o *Fecioară cu Pruncul* de Lucas Cranach l'Ancien (Fig. 18) şi o operă din Şcoala din Nürenberg, *Mariajul mistic al Sfintei Ecaterina*. In textul care însoţeşte prezentarea galeriei de artă europeană a muzeului, Octav Boicescu afirmă, fără să aducă, totuşi, dovezile necesare, că anumite opere date Pinacotecii Statului de către juristul Ion I. Movilă (1848–1904) ar proveni din colecţia Kogălniceanu[64]. V. A. Urechia va reuni la Galaţi o infimă parte a obiectelor colecţiei[65], iar alte piese de artă religioasă au intrat printr-o donaţie a descendenţilor săi în patrimoniul Muzeului Naţional[66].



117

Prima licitaţie va avea loc Jouĭ 20 Martie 1897
De la ora 1 până la orele 6 p. m.

Prea Stimate Domn,

Am onóre a Vĕ încunoştiinţa că în ḑilele de Marţĭ şi Joĭ, de la orele 1—6 p. m., în fie-care săptămână până la **15 Aprilie** a. c., se va vinde prin licitaţie publică frumósa colecţiune de tablourĭ şi obiecte de artă, statuĭ şi vase de bronz şi marmură din

MUSEUL LUĬ MIHAIL KOGÂLNICEANU

Sperăm că D-vóstră, ca cunoscĕtor şi amator de arte, veţĭ profita de acéstă ocazie rară în ţară la noĭ, de a dobêndi obiecte din frumósa şi bogata colecţie a luĭ

MIHAIL KOGÂLNICEANU

I. VOINESCU
Expert, Artist-pictor al Academieĭ de Belle-Arte din Paris

Esposiţia de tablourĭ şi vêndarea lor se află în Casa Eftimiu, **Strada Carol, 62**, Etagiul I. — Vizitarea Exposiţieĭ în tóte ḑilele de la 9—6 ore p. m.

Fig. 13. Anunţ al primei licitaţii a Muzeului Mihail Kogălniceanu, joi, 20 martie 1897, BNR, fond Kogălniceanu, p. 117.

[61] ANR, Bucureşti, fondul Ministerului Instructiunii Publice, dosar 304/1896, p. 22.

[62] Ion Voinescu-Ceau (1857–?). După studii la Scoala de Belle Arte din Bucureşti, el a fost elev bursier la ENSBA, între 1882 şi 1887, în atelierele lui Ernest Hébert (1817–1896) şi Gustave Boulanger (1824–1888). A organizat o expoziţie personală la Ateneu în 1895. Vezi Gabriel Badea-Păun, *Pictori români în Franţa (1834–1939)*, Bucureşti, 2012, p. 278.

[63] Fond Kogălniceanu, III/7, p. 117.

[64] [Octav Boicescu], *Muzeul Naţional de Artă al României. Galeria de artă a României*, 2007, nepaginat.

[65] Valeriu Surdu, *Istoricul bibliotecii publice „V. A. Urechia" din Galaţi*, Bucureşti, Editura Stabilimentului Grafic Albert Baier, 1906, p. 22–23. Donaţia făcută în 1893, de Vasile M. Kogălniceanu, era constituită din mai multe mobile, în prezent, la Muzeul de Istorie din oraş, precum şi din diverse documente.

[66] Victor Isac, *Momente de reculegere…*, în Almanahul „Curentul", 1941, p. 57–58. Colecţia sa de artă religioasă era binecunoscută în epocă, Sabina Cantacuzino scria în cartea sa, *Din viaţa familiei Brătianu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1993, p. 71, că „a adunat prima colecţie frumoasă de icoane, destinată muzeului, dar pe care într-un moment de nevoie a vândut-o unui exportator jidan".



Fig. 14. Bartholomäus Zeitblom, *Buna Vestire, Arhanghelul Gabriel*, tempera pe panou, 117 × 48,7 cm, MNAR, 8118/152.



Fig. 15. Bartholomäus Zeitblom, *Buna Vestire, Fecioara Maria*, tempera pe panou, 117 × 48,7 cm, MNAR, 8118/153.



Fig. 16. Bartholomäus Zeitblom, *Sfânta Ecaterina din Alexandria*, tempera pe panou, 121,5 × 48,2 cm, MNAR, 9603/1637.



Fig. 17. Bartholomäus Zeitblom, *Sfânta Varvara*, tempera pe panou, 121 × 48 cm, MNAR 9602/1636.



Fig. 18. Lucas Cranach cel Bătrân, *Fecioara cu Pruncul*, ulei pe pânză, 74,4 × 54 cm, MNAR, 8114/148.

Grație catalogului Expoziției Societății Amicilor Belle-Arte-lor din 1873, în care Kogălniceanu a expus 30 dintre picturile din şcolile occidentale ale colecției sale şi două portrete ale părinților de un pictor german[67], şi analizei inventarului Butculescu din 1880, loturilor prezentate la licitația Heberle şi a celor identificate din vânzarile postume, din 1 aprilie 1896 şi martie 1897, putem afirma că această colecție, aşa cum o vedem renăscând, încetul cu încetul, nu e un ultim capriciu al unui om politic copleşit de onoruri, ci pasiunea unei întregi vieți[68]. Gustul sigur al lui Kogălniceanu pentru şcolile nordice, care predomină în colecția sa, îşi are, fără îndoială, originea în anii săi de învățătură. Dacă visul său de a-şi face colecția să dureze transformând-o în muzeu sau propunând-o Statului spre vânzare n-a fost atins, operele strânse constituie, totuşi, o etapă importantă în istoria colecționismului românesc.

[67] *Expoziția Societații Amicilor Bellelor-Arte, Catalog de obiecte ce figurează în expozițiunea publică din Bucureşti la 1873*, ediția a III-a, Bucureşti, 1873, p. 6, (nr. 92–102, 170, 332, 441, 542, 647). Din păcate nu am regăsit catalogul la Biblioteca Academiei.

[68] Numerele de inventar purtate de icoanele aflate la MNAR indică existența a peste 700 de icoane, tablouri, obiecte de artă decorativă etc., în colecție.

ANEXA I (Fig. 19)

Colecția M. Cogălniceanu** (sic!) **expertizată de Dimitrie C. Butculescu de la 5 octombrie 1879 **[în ianuarie 1880].** Manuscris, poate, fragmentar, în limba franceză, cu adnotări în limbile germană şi română, pe două caiete de 88 şi 20 file, care se găsesc în prezent la Muzeul Unirii de la Iaşi sub nr. inv. 373/M. Primul caiet pare a fi ciorna pentru a doua variantă, care însă nu cuprinde toate lucrările descrise în primul, deşi lor li se adauga două icoane pe care le includem la începutul transcrierii primului caiet mai complet. Inventarul este transcris în integralitatea lui cu toate imperfecțiunile lui de limba franceză. Sunt reproduse: numărul de ordine, numărul de serie, numărul tabloului, descrierea lucrării şi numele artistului. Dimensiunile sunt indicate în centimetri, înălțimea precedând lărgimea. Operele trecute în licitația Heberle sau identificate cu precizie în colecțiile în care sunt păstrate în prezent sunt indicate în note.



Catalog
der
Gemälde-Sammlung
Sr. Excellenz des Ministers
Michael von Kogalniceano
in Bukarest.

Gemälde niederländischer, italienischer und deutscher
Meister des XVI.—XIX. Jahrhunderts.

Versteigerung zu Köln
den 9. und 10. December 1887
Vormittags 9½ Uhr
durch
J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)
im Auctionssaale, grosse Sandkaul 10—12.

Verkaufs-Ordnung und Bedingungen siehe umstehend.

Köln 1887.
Druck von J. S. Steven, Brüderstrasse 13.

Fig. 19. Coperta catalogului licitației Kogălniceanu, BAR, Cabinetul de Stampe, II 6559.



Fig. 20. Icoana *Naşterea lui Iisus*, nr. inv. 28-1-72, MNAR.

Adresăm mulțumirile noastre doamnei Aurica Ichim de la Muzeul Unirii care ne-a transmis copiile caietelor şi ne-a permis publicarea lor şi doamnei Emanuela Cernea de la MNAR care a identificat icoanele citate în inventar si ne-a comunicat alte două purtând eticheta Muzeul de Antichități M. Kogălniceanu[69]

1-1 *Jésus Christ*, Le Christ tenant de sa gauche l'Evangile ouvert. Sur les deux pages est écrit un texte en grec. À sa droite la Vierge dans une nuée. À sa gauche St. Jean de même. Bois, 92,5 × 70,5 cm. École byzantine, auteur inconnu.
1-2 *La Vierge Marie*, la Vierge de trois-quarttournée à gauche et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. bois, 92,5 × 70,5 cm. École byzantine, auteur inconnu.
4-1-1 bis *St. Georges de face*, assis tenant dans sa main droite une croix byzantine et dans sa gauche, une lance, vêtu d'un bouclier vert et recouvert d'une chlamyde pourpre. Autour de sa tête nue une auréole. À gauche et à droite au sommet du tableau deux circonférences contenant en grec: O AGHIOS GEORGIOS, bois de chêne, 19 × 10 cm. École byzantine, auteur inconnu[70] (Fig. 20, 21, 22).

[69] Icoana *Iisus Omul Durerii*, 30,3 × 26 cm, şi icoana *Maica Domnului Indurerată*, 46,5 × 39 cm.
[70] MNAR i263/11606, 29 × 21,5 cm. Poartă pe verso eticheta Muzeul de Antichități M. Kogălniceanu.



Fig. 21. Icoana.

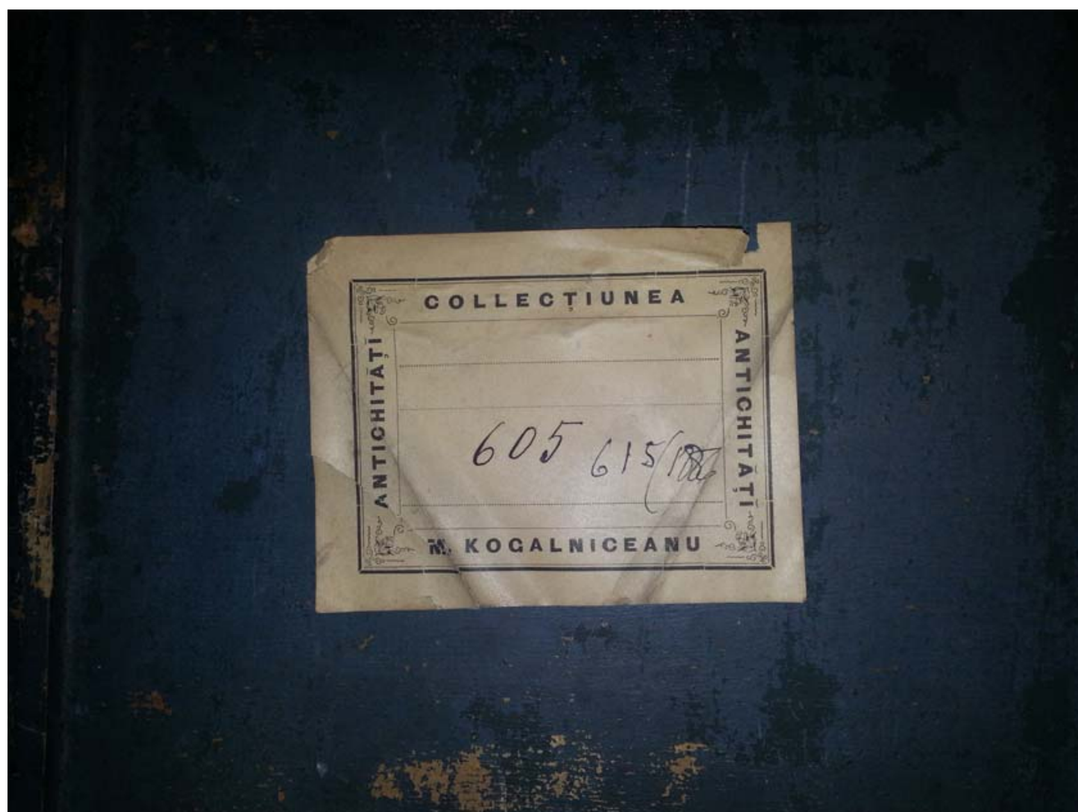


Fig. 22. Eticheta Colecției de Antichități M. Kogălniceanu, de pe versoul icoanei de la MNAR, nr. inv. 30-1-134.

5-1-2 bis ***Les trois Saints Basile, Jean Chrysostome et Grégoire le Théologien***. Chacun debout tenant sous leur main gauche l'Evangile et de leur main droite faisant le signe de la bénédiction qui se pratique dans la religion orthodoxe grecque en rapprochant l'annulaire du pouce et tenant les trois autres doigts debout. Tous trois sont vêtus de leurs habits pontificaux, la mitre sur leur tête et autour l'auréole. Bois de chêne, 19 × 10 cm. École byzantine, auteur inconnu. Le même style que le n° 1[71].
6-1-3 bis neindicat.
7-1-3 bis ***Adormirea Maicii Domnului***, en face des prêtres lisent dans la Bible. La Vierge à droite étendue sur un lit. Un prêtre en blanc… Tout autour la foule. 94 × 56 cm. École allemande, auteur inconnu.
7-1-4 ***St. Pavil (derrière Ste. Ecatherine*** sic!***)***, bois de sapin, 123 × 36 cm. La face principale St. Paul tenant dans sa main gauche une épée et de la main droite faisant le signe de la bénédiction. Revêtu d'une toge verte, l'auréole le fond doré. Derrière Ste. Ecatherine devant de la gauche une épée et de la droite un livre. Couronne sur la tête. École…
7-1-5 ***St Pierre***, panneau en bois de sapin, 123 × 36 cm. Le St. Pierre tenant de sa gauche une épée et de la droite faisant le signe de la bénédiction.
7-1-6 Bois, 100 × 80 cm. La Vierge sur la gauche du tableau tenant dans ses bras le Christ offrant une bague avec un rubis à une reine. Les trois personnages ont des auréoles sur la tête. Le ciel doré. Dans le second plan un château. École allemande, Wilhelm von Köln.
7-1-7 ***Une sainte tenant dans ses mains l'Eucharistie.*** Panneau en bois, 123 × 36 cm. Couronne sur la tâte à l'alentour l'auréole rayonnante, les cheveux épars sur ses épaules. Le fond doré est tapissé de cuir de Cordue.
7/2-1-8 ***Ste. Catherine***. Panneau en bois 123 × 36 cm. Figure en trois-quarts regardant à gauche. Vêtue de velours bleu de Prusse. Les cheveux épars sur ses épaules tenant dans sa gauche un livre de prières et dans sa droite une épée. Sur sa tête une couronne sur alentour de l'auréole. Sur ces pieds une roue brisée. Le fond doré imitant le cuir de Cordue. Auteur inconnu.
7/3-1-9 ***L'Annonciation***. Bois de sapin, 123 × 36 cm. Panneau représentant l'archange Gabriel à genoux annonçant à la Vierge la prochaine conception, tenant de sa gauche un sceptre et de sa droite faisant le signe de la bénédiction. Autour du sceptre s'enroule un bandeau sur lequel on voit écrit: «Ave (Maria) gratia plena». La figure de l'ange de trois-quarts tournée vers la droite et à genoux. Tête nue ceinte d'un drapée, les cheveux sur ses épaules.
7/4-1-10 ***L'Annonciation. Pan. d. Christi***, 123 × 36 cm. La Vierge à genoux devant un prie-Dieu regardant de trois-quarts, ceinte d'un chapelet, nue tête. Les cheveux épars ses épaules[72].
7/5-1-11 ***Le Christ***, [bois ?], 87 × 46 cm, debout à droite, son visage de trois-quarts tourné vers un voyageur, percé de 10 flèches, couvert de pourpre. Un voyageur devant lui. Au second plan un enfant découvre de sa main droite… au 3e plan un château. La tête entourée d'une auréole tenant de sa main droite un livre de prière, au-dessus de sa tête le Saint Esprit sous forme de colombe. Dans le second plan une fenêtre, au troisième plan un château au-dessus duquel le Créateur. École byzantine, auteur inconnu.
6-1-84 ***La Vierge*** assise sous un arbre, le Christ nu dans ses bras, s'amusant avec le petit St Jean et l'agneau, 56 × 70 cm.
6-1-83 ***L'enfant Jésus caressant la Vierge***, 73 × 54 cm[73].
8-1-82 ***St. Sevère***. Bois, 85 × 35 cm. Triptyque. Le volet gauche 52 × 20 cm. Le volet droit 52 × 20 cm. Le saint debout dans sa tenue d'évêque, la mitre sur la tête tenant de sa droite la crosse épiscopale, de la gauche un archet. Le centre du triptyque est tenu par une paire de caryatides en bois sculpté et peint. Au centre un ovale avec le fonds vert et l'inscription en allemand: «Als dieser schilt anno 1732 renovirt würde waren Jakob Geiger, Christoph Westermaijer Biepen pfleger und Mattheus Hugel nebst Jonas Goldschmidt von Winter Hur, Bissenmeister.» Au bas du triptyque une planchette sur laquelle se trouve l'inscription suivante: «Im Jahr 1847 wurde diser Schild von folganden geverbtreibenden Meiseter weider renoviert: 1. Joh. Gg. Lackner Obermeister, 2. Michael Deng, Beistzmeist., 3. Melchior Kleiber, 4. Mathias Hugel +, 5. Friederich Meltzer +, 6. Johannes Zorn, 7. August Karrer, 8. Martin Geiger, 9. Johannes Stetter, 10. Benjamin Ammann, 11. Karl Weiss, 12. Johannes Wegmann, 13. Johannes Lackner, 14. Math. Schnurenberg». Le volet gauche contient l'inscription suivante: «Als nach unsers Herrn gebürt M.D. (1500) gezeblet würd/und darzu XC und VIII Jahr in dem monat marty furwahr».[74]

[71] MNAR i267/11610 (29 × 21,5 cm), idem.
[72] N° 7-1-1 până la n° 7/4-1-10, în prezent la MNAR, vezi art. nostru, p. 120.
[73] MNAR, de Cranach cel Batrân.
[74] Heberle, lot n°146.

9-1-81 ***Un moine lancé en l'air torturé par des diables***. Bois, 50 × 32 cm. À droite St. Pierre et St. Paul le rappelle vers eux, à gauche un roi et ses sujets regardent en l'air. Au second plan des maisons. École byzantine, russe Koslov 1762–1765.
21-1-80 ***La Présentation du Christ aux prêtres***. Bois, 65 × 74 cm. La Vierge présente Jésus nu sur une table, à sa gauche Marie-Madeleine. Derrière ces deux un prophète, une banderole flotte sur la droite de celui-ci et disparait à la poitrine du pontife sur laquelle il a écrit en caractère d'église vieux: «Johannes est nome ei». À droite de la Vierge le grand prêtre officie debout accoudé sur la table tenant dans ses mains un parchemin sur lequel il lit, derrière celui-ci un homme observe l'office. Dans le second plan des rideaux verts et un baldaquin avec des franges rouges, jaunes, rousses et blanches. À gauche et à droite fenêtres grillées. École allemande, auteur inconnu[75].
22-1-79 ***Le Christ portant la Croix***. Panneau, bois, 95,5 × 32,5 cm. Le Christ à droite courbé sous le poids de la croix, sa tête couronnée d'épines et saignante, vêtu du bleu. Sur sa main de droite incorporée à la frange on observe écrit: «Servos meos». Un chien blanc tacheté de roux-pâle court au-devant du Christ, derrière la foule et les soldats l'insultant et le battant. Sur la gauche un homme l'aide à porter la croix. Au second plan un château fort à pont-levis sur lequel on voit des soldats armés sortant de la citadelle. École allemande[76].
22-1-78 ***La Résurrection***. Panneau, bois, 95,6 × 32,5 cm. Le Christ de face debout sur son sépulcre tenant dans sa gauche un drapeau avec une croix rouge et de sa droite montrant le ciel. A l'autour de sa sépulcre quatre soldats dont deux dormant et des deux autres l'un tombant effrayé et l'autre se tenant garde contre le Christ. Dans le second plan on observe sur une colline trois femmes. Pendant du n° 79. École allemande, auteur inconnu[77].
25-1-77 ***La Vierge en prière***. Bois, 50 × 39,5 cm. La Vierge de trois-quarts à gauche. Au second plan le Christ crucifié. Au-dessus de la croix on observe à gauche et à droite les caractères grecs IC. XC. Au-dessus de la Vierge MP. École byzantine, auteur inconnu.
26-1-76 ***Le Christ prêchant***. Bois, 48 × 34,5 cm. Le Christ de face assis tenant l'Evangile de sa gauche appuyée sur son genou. À gauche, derrière son siège St. Josèphe et à droite la Vierge. École byzantine, auteur inconnu.
27-1-71 ***La Vierge allaitant Jésus***. Bois 35 × 27,5 cm. La Vierge de trois-quarts à gauche allaite Jésus sa tête nue, ses cheveux épars. Au sommet deux anges tiennent une couronne au-dessus de sa tête. Un peu plus bas à droite et à gauche deux anges, l'un jouant à la guitare, l'autre à la harpe. École allemande, auteur inconnu. În margine: le n° 48 de la vente (?)[78].
28-1-72 ***La Naissance du Christ***. Bois, 24 × 19 cm. Au premier plan à droite le Christ emmailloté couché dans son berceau; à sa tête deux bœufs, à sa gauche la Vierge et au deuxième plan une étable au fond de laquelle on observe écrit en caractère ecclésiastiques vieux: NATIVITATE. École byzantine, auteur inconnu[79]. (Ill 23 dacă ni se va permite de la MNAR)
29-1-131 ***La Vierge en prière***. Bois, 23 × 19 cm. La Vierge de trois-quarts tournée à gauche, ses mains jointes et la tête penchée. Au fond à sa gauche le Christ crucifié.
30-1-132 ***L'Adoration des Mages***. Bois, 44 × 32,5 cm. La Vierge assise de trois-quarts tournée vers la droite tenant l'enfant Jésus dans ses bras, auréoles autour de leurs têtes. À sa droite les mages lui apportant des présents. À sa gauche un berger lui apporte un agneau. Au centre l'étoile (chose curieuse un morceau de nacre taillé en étoile joue le rôle de celle-ci). Du haut de l'étoile des anges accourent vers la Vierge. Au second plan à gauche des bergers éblouis par la lumière regardent le ciel, à côté d'eux des moutons passent. École byzantine, auteur inconnu[80].
31-1-134 ***St. Basile***. Bois, 33,5 × 28 cm. St. Basile de trois-quarts à droite, assis, tenant l'Evangile à gauche appuyée sur la chaise. À droite un moine à genoux lui offre un papier de sa droite et de sa gauche il tient un chapelet. Sur une banderole partant de la bourre du moine et se dirigeant vers le haut on observe une inscription en caractère slavons. À droite au sommet: *La circoncision de Jésus*. École byzantine (russe), auteur inconnu. Le cadre est en argent gravé. Au sommet on observe à gauche une inscription en caractère slaves, une autre inscription au centre. A l'entour des inscriptions en caractères slaves et grecques.
32-1-135 ***Le Christ portant la Croix***. Cuivre 23,5 × 36,5 cm. Le Christ courbé sous le poids de la croix est trainé par un soldat qui le tient attaché avec une corde. Sur la gauche un soldat le fouette avec une corde, un

[75] Heberle, lot n° 8.
[76] Heberle, lot n° 4.
[77] Heberle, lot n° 5.
[78] Nu am putut identifica despre ce inventar este vorba.
[79] MNAR i323/11666, 23,2 × 18,2 cm. Poartă pe verso eticheta Muzeul de Antichități M. Kogălniceanu.
[80] MNAR i181/11524, 43 × 33 cm. Poartă pe verso eticheta Muzeul de Antichități M. Kogălniceanu.

peu plus loin la Vierge éplorée entourée de femmes suivent le cortège. Tous se dirigent vers le Calvaire. On observe au sommet à gauche un écusson et à droite idem. École allemande, auteur inconnu.
33-1-136 ***Une famille en prière***. Bois, 26 × 27 cm. Scoală germană par J. Burgkmair, élève de Dürer, né en 1472 à Augsburg.
34-I-137 ***Le chevalier en prière***. Bois, 39 × 44 cm. Sur la droite la Vierge tenant sur ses genoux l'enfant Jésus; sur la gauche un chevalier armé de guerre agenouillé, de sa bouche part une banderole blanche sur laquelle est écrit en caractère ecclésiastiques vieux: «Miserere mei Deus». A la droite du chevalier au sommet du tableau un écusson. Sur l'encadrement on voit écrit en caractères ecclésiastiques vieux... École allemande, auteur inconnu.
35-1-138 ***Le mont Calvaire***. Bois, 43 × 33 cm. L'intérieur de l'église. Au fond le Christ, à sa gauche et à sa droite les deux piliers sur lesquels ont été crucifiés les deux brigands. Au bas de chaque colonne on voit écrit au centre: LOCUS CRUCIS, à gauche LO. CRU. BU. LATR. et à droite LO. CR. MA. LATR. Sur la droite des pèlerins avec des cierges en main. École allemande, auteur Herr von Müln, né à Mezingen (Würtemberg) + à Nürenberg en 160 ? [81]
36-1-139 Le Christ crucifié. Bois 32 × 22,5 cm. Le Christ crucifié, au pied de la croix un crâne. À gauche la Vierge et à droite St. Josèphe. Veille École allemande, auteur inconnu.
37-1-141 ***L'ascension de la Vierge***. Bois, 31,5 × 26 cm. La Vierge dans un nimbe entre deux évêques tenant une couronne au-dessus de sa tête. Le St. Esprit sous forme de colombe plane au-dessus de la Couronne. En bas un cercueil ouvert et des prêtres autour. Vieilles École allemande [O monogramă cu doi A intercalați şi data 1519][82].
38-1-140 ***Deux Martyrs conduits au supplice***. Bois, 51 × 33 cm. Deux martyres au milieu, la tête avec auréole et les mains attachées, sont conduits au supplice par des soldats. Entre eux un pontife tient une épée. Les soldats vêtus d'armures et partout d'hallebardes, etc. Vieille École allemande, auteur inconnu.
39-1-143 ***La naissance du Christ***. Bois, 36 × 24,5 cm. Le Christ au milieu entre la Vierge agenouillée à droite et St. Josèphe assis sur de la paille à gauche. L'enfant est entouré d'anges. Au fonds des bergers à la porte de l'étable. Vieille École allemande, auteur inconnu[83].
40-1-144 ***L'essai de la bague***. Bois, 22 × 18 cm. À gauche un vieillard pose une bague avec rubis dans l'auriculaire de la main gauche d'une femme. Celle-ci satisfaite de ce don le tient par le cou pour l'embrasser. Vieille École allemande, auteur inconnu[84].
41-1-145 ***La déclaration d'amour***. Bois. 56,5 × 40 cm. Sous un arbre un vieillard et une jeune fille sur la pelouse. Le vieillard tient entre ses bras la jeune fille. Celle-ci tend une coupe à une servante qui lui verse le vin. Vieille École allemande, auteur inconnu.
42-1-146 ***La Vierge avec l'Enfant Jésus dans ses bras***. Bois, 32 × 22 cm. La Madone de mi-figure de face, l'enfant Jésus assis sur genoux s'amuse avec ses deux mains qui tiennent une bobine de fil. Au fonds un château avec une colline. École flamande, auteur inconnu.
43-2-147 ***L'incendie dans la nuit***. Toile, 30 × 40 cm. École française, auteur inconnu.
44-2-148 ***Les trois types***. Bois, 46,5 × 133,5 cm. À droite un vieillard découpe une blette et gronde ses deux acolytes, ceux-ci riant. École flamande, auteur inconnu.
45-2-149 ***Les dieux dans l'Olympe***. Toile collée sur bois, 27 × 38 cm. École flamande, auteur inconnu.
46-2-150 ***Un marché.*** Toile, 38 × 47 cm. Un marché sur une place d'une ville. Au fonds une église avec deux clochers, beaucoup de mouvement. École autrichienne, Franz Thomas von Canton (1677–1734) [85].
47-2-152 ***Un marché***. Toile, 36 × 47 cm. Un marché sur une place d'une ville. Au centre une fontaine. Beaucoup de mouvement. École autrichienne, Franz Thomas von Canton (1677–1734) [86].
48-2-151 ***La femme au brûle-parfum***. Toile collée sur bois, 32,5 × 28 cm. Une femme tient un brûle-parfum dans sa main droite. Derrière un nègre lui apporte des fleurs. École flamande, Gaspar Netscher (1639–1689) [87].
49-2-153 ***La femme au miroir***. Toile, 55 × 70 cm. Une femme nue assise nonchalamment sur un rocher au pied d'un arbre se mire dans un miroir que lui tient un ange. École allemande, Raphaël Mengs.
50-2-154 ***Une foire dans un village***. Toile, 51,5 × 71 cm. École hollandaise du commencement du XIX[e] siècle, J de Maan.

[81] Heberle, lot n° 153, în maniera lui H. Stoecklin.
[82] Heberle, lot n° 10, atribuit lui Albrecht Altdorfer.
[83] Heberle, lot n° 48, atribuit lui Cranach.
[84] Heberle, lot n° 47, atribuit lui Cranach.
[85] Heberle, lot n° 40.
[86] Heberle, lot n° 37.
[87] Heberle, lot n° 109.

51-2-155 ***Une foire***. Toile, 51, 5 × 71 cm. Au fond les ruines d'un château, accolé à une tour un charlatan débite sur une estrade sa marchandise. Au centre une fontaine. À droite des villageois assis par terre. École hollandaise du commencement du XIX^e siècle, J de Maan. Pendant du n° 154.
51-2-156 lipsește.
52-3-157 ***Les jeunes musiciens***. Toile, 33 × 46 cm. Trois jeunes musiciens jouent de la flûte, du triangle et du violon devant une femme. A la porte de celle-ci une villageoise avec un enfant dans les bras les écoute. École allemande, Schlesinger, 1790[88].
53-3-158 ***Le jeu des cartes***. Toile, 33 × 46 cm. Trois enfants mendiants assis par terre dans un bois jouent aux cartes, un quatrième joue au violon. École allemande, Schlesinger, 1790[89].
54-3-159 ***Grisaille***. Toile, 51 × 81 cm. Deux enfants adossés dormant. Celui de droite avec la tête en bas, celui de gauche avec la tâte en haut. École bolonaise, Francesco Vaccari, 1636.
55-3-160 ***L'ivrognerie***. Bois, 19 × 16 cm. Un ivrogne tient entre ses bras une cruche. École flamande, Gerhard Dou (1613–1681), de l'École de Rembrandt.
56-3-161 ***Le déjeuner***. Bois, 19 × 16 cm. Un ouvrier satisfait de son déjeuner. Installé à une table il tient de sa gauche du pain, sur la table une saucisse. École flamande, Gerhard Dou (1613–1681), de l'École de Rembrandt (pendant du n° 160).
57-3-162 ***Paysage***. Toile, 30 × 38,5 cm. École flamande, Adriaen Brouwer (1608–1640).
58-3-104 ***Tête de femme***. Toile, 51 × 39 cm. École flamande, Ferdinand Bol (1610–1681)[90].
59-3-107 ***Les baigneuses***. Toile, 36,5 × 28 cm. À droite deux baigneuses. À gauche des bœufs et des brebis. Derrière des rochers. Au fond bergers. École flamande. Van der Neer, les figures de Van der We?? (1659–1722). Ce tableau a appartenu à Son Excellence le comte de Brühl, premier-ministre de S.M. le Roi de Pologne, Electeur de Saxe sous le n° 17.
60-3-108 ***Portrait de femme***. Toile, 57,5 × 45 cm. École inconnue.
61-3-109 ***Portrait de femme***. Bois chêne, 26 × 25 cm. École française, style Henri IV, auteur inconnu[91].
62-3-110 ***Portrait d'homme***. Toile collée sur bois, 20 × 47 cm. École flamande, auteur inconnu.
63-3-111 ***Le rapt d'une femme***. Toile, 61,5 × 72 cm. Au centre deux hommes transportent une femme, celui de droit la tiens par ses bras et l'autre par les pieds. L'amour les suit. À gauche deux lévriers. École française, Poussin (1594–1665)[92].
64-3-112 ***Le talisman de l'amour***. Toile, 48 × 61 cm. L'amour à gauche avec ailes déployés offre une bague avec émeraude à une jeune femme accoudé à un piédestal, à droite un homme assis sur les marches d'un temple en ruines couvert d'un pallium orné partout d'yeux. École de Rome, Bartholomée Pinel, mort 1835. La date du tableau est de 1805.
65-3-113 ***Le Lavoir***. Toile, 58 × 74 cm. Deux blanchisseuses lavent du linge dans un courant d'eau. À droite assis par terre un berger joue de la flûte. Devant lui deux brebis, au fond un château et des ruines. École italienne, Spatini.
66-3-114 ***Le Passetemps agréable***. Toile, 58 × 74 cm. Devant un fourneau sont attablés un homme et une femme. Celle-ci tiens un verre de vin en main, l'homme dans une pose gaillarde tiens un broc dans la droite et s'entretient gaiement avec la femme. Un troisième sur la gauche joue du violon. Au premier plan une vieille femme vend des fruits. École italienne, Spatini??, pendant du n° 113.
67-4-115 ***Jeux d'enfants***. Toile, 38 × 57 cm. Des enfants nus étendus sur l'herbe sous un arbre et au bord d'un fleuve s'amusent avec des guirlandes des fleurs. Au fond une ville sur une hauteur. École française, Nicolas Poussin (1594–1665).
68-4-116 ***L'attaque***. Toile, 64 × 96 cm. Au centre deux cavaliers s'attaquent au sabre. Sur la gauche d'autres cavaliers courent à l'assaut. École française, Jacques Courtois le Bourguignon (1621–1670).
69-4-117 ***Le Couronnement de la Vierge.*** À côté d'un temple la Vierge à genoux, à droite St. Josèphe. Au-dessus le Christ lui tend une couronne. A l'entour des anges. École française ou romaine.
70-4-118 ***L'adoration des anges***. Toile collée sur bois, 44 × 31 cm. École française, auteur inconnu.
71-4-119 ***L'Ascension du Christ***, bois chêne, 74 × 53 cm. Le Christ un globe dans sa main gauche et la croix dans la droite monte au Ciel. Plus bas le St. Esprit dans la forme d'une colombe devant une nuée. Tout autour des anges. L'entrée d'un temple, un sarcophage vide et un pontife à genoux dirigeant ses regards vers le Christ. École…

---

[88] Heberle, lot n° 144.
[89] Heberle, lot n° 143.
[90] Heberle, lot n° 23.
[91] Heberle, poate lotul n° 121, atribuit lui Pourbus.
[92] Heberle, lot n° 122.

72-4-120 ***Le Christ partageant le pain***. Toile, 39 × 75 cm. Le Christ assis sur un rocher sous des palmiers partageant les 5 000 pains. École…
73-4-121 lipsă.
73-4-122 ***Une attaque des brigands***. Toile, 65 × 106 cm. Au centre un cavalier est attaqué par deux brigands. À droite un autre brigand décharge un fusil contre un voyageur tombé par terre. À gauche un voyageur à pied précédé d'un autre s'enfui sur un pont. Dans le fond des rochers au bas desquels un château. École inconnue.
74-5-123 ***Une alliance avec l'amour***. Bois, 36 × 27,5 cm. Un jeune homme le genou droit à terre tient sur son genou gauche l'Amour, de sa main gauche il tient une chaine et de la droite il enflamme une torchère à celle qui tient dans sa droite l'amour. À gauche la lune éclaire ce spectacle. École inconnue.
75-5-124 ***La séduction de Josèphe***. Cuivre, 27 × 31 cm. À gauche la femme de Pharaon assise sur un canapé attire Josèphe vers elle. Celui-ci se démène et se sauve. École inconnue.
76-5-125 ***La naissance du Christ***. Toile, 62 × 75 cm. Jésus dans la crèche, deux bergers apportent un présent. La Vierge à genoux soulève un voile pour le montrer aux bergers. Derrière elle St. Josèphe et à droite un ange tiens une bande sur laquelle est écrit: «Gloria excelsis Deo». École italienne, auteur inconnu.
77-5-126 ***L'Observation***. Toile, 57 × 74 cm. Un vieillard observe un jeune homme. École inconnue.
78-5-127 ***L'amour dormant***. Toile, 65 × 80,5 cm. L'amour dort sous un arbre sur un drap rouge. Dans le second plan un ruisseau et un temple au bas d'un rocher. École inconnue.
79-5-128 ***Pâris offre la pomme à Venus***. Toile, 50 × 67 cm. Les trois déesses Minerve, Venus et Junon debout les trois devant Pâris qui est assis. Venus reçoit la pomme que lui offre Pâris. Gerhard de Lairesse (1640-1711)[93].
80-5-129 ***Amphitrite.*** Toile, 48,5 × 64,5 cm. Amphitrite assise dans un équipage composé de coquillage et trainé par des enfants. L'Amour est assis à ses pieds. École inconnue.
81-5-130 ***Torture d'une martyre***. Toile, 45,5 × 38 cm. Une martyre assise, les yeux tournés vers le ciel, derrière elle un soldat lui montre du bras gauche le ciel tandis que du bras droit lui applique un coup de poignard dans son sein. École inconnue[94].
82-5-55 Carl Dëgsterczwerbeg?. Toile, 120 × 73 cm.
83-2-88 ***Toile***, 100 × 80 cm… une couronne impériale?.
84-2-87 ***Port de mer***. Toile, 53,5 × 120 cm.
85-2-88 ***L'intérieur d'un cabaret***. Toile, 48,5 × 40 cm. Deux buveurs à une table, ils causent et un troisième porte un magicien sur le dos.
86-2-89 ***Après la guerre.*** 43,5 × 60 cm. Des soldats relève un mort près d'un canon, près de son affût deux turbans, des officiers font leurs ronde. À gauche un soldat porte dans ses bras un mourant. Ce tableau est signé en rouge: Rugendas G.Ph., 1730[95].
87-2-90 ***Après le jeu des cartes***. Toile, 48 × 40 cm. Dans un cabaret après avoir joué aux cartes trois individus, l'un d'entre eux renverse de la droite son partenaire et de la gauche le menace de son couteau. Le troisième suit le bras de l'assaillant. Sur le tas où celui-ci était assis l'on voit la signature: W. I. Brasch, en brun foncé. Par terre des cartes. École inconnue[96].
88-2-91 ***Les fiancés.*** Toile, 100 × 73 cm. Sous un chêne deux fiancés assis sur un bloc de pierre dans un bosquet se caressant. Derrière eux la belle-mère les surprend. Entre deux arbres deux vieillards épient avec plaisir cette scène. École allemande.
89-2-92 ***Le rendez-vous***. Toile, 100 × 73 cm. Une jeune femme est assise sur un bloc de pierre sous un chêne. Un jeune homme se présente à elle. Sur la droite un rocher et sur le second plans une ville. École allemande.
90-2-93 ***Portrait d'homme***. Toile, 63 × 50 cm. École inconnue.
91-3-94 ***Port de mer***. 72 × 93 cm. À droite une tour. À gauche des navires. Au fond un rocher qui s'avance dans la mer. Sur la plage des marins. École française.
92-3-95 ***Port de mer***. Toile, 72 × 93 cm. À droite un navire français. Sur la plage des marins et deux hommes à cheval. École française.
93-3-96 ***Une route à travers les montagnes.*** Toile, 97 × 130 cm. Sur le premier plan un chariot attelé d'un bœuf sur une route… École française.
794-3-97 ***Une tête d'homme***. Bois de chêne, 23 × 20 cm. École de J. Crasbeck[97].

[93] Heberle, lot n° 95.
[94] Heberle, lot n° 72.
[95] Heberle, lot n° 140.
[96] Heberle, lot n° 31.
[97] Heberle, lot n° 44.

95-3-98 ***Paysages***. Bois de chêne, 34 × 48 cm. Sur une route une femme avec un panier sur la tête, à gauche un homme assis tient un fusil, un autre se trouve près d'un cheval. À fond une forêt. Ruisdael[98]. Pendant du n° 29.
96-3-99 ***Paysage***. Toile, 30 × 39 cm. Une bergère assise à gauche garde des chèvres et des vaches. À droite son chien. École française, auteur inconnu.
97-2-12 ***A la lumière d'une chandelle***. Toile, 160 × 120 cm. École inconnue.
98-2-13 ***Toile***, 128 × 89 cm[99].
99-2-14 (tăiat) ***Amphitrite***. Toile, 128 × 89 cm. Amphitrite la tête ornée de perles de corail, à cheval sur un montre marin tient dans ses mains une guirlande faite de crabes, poissons et coquillages et sur la droite deux hippocampes. Tout à l'entour de la mer. Le ciel couvert de nuages. École inconnue. Pendant du n° 13[100].
100-2-15 ***Une femme au bain***. Bois, 66 × 50 cm. École inconnue[101].
101-2-16 ***Tête de femme***, Toile collée sur bois, 36 × 29 cm, École flamande, Rubens.
102-2-17 ***Le Christ avec les Evangélistes***. Toile, 125 × 172 cm. Le Christ à gauche tenant de sa main gauche la croix s'entretient avec les quatre évangélistes. École flamande, Pierre Paul Rubens.
103-2-15 ***Fruits***. Toile, 51 × 130 cm. Raisins, nèfles, grenadins et un bol en Delft. École flamande, auteur inconnu[102].
104-2-19 ***Fruits***. Toile, 51 × 130 cm. Prunes, pèches, melon, figues dans un plat de vieux Delft. École flamande, auteur inconnu[103]. Pendant du n° 18.
105-2-20 (tăiat) ***Les trois Grâces***. Toile, 111 × 160 cm. Paris un bonnet phrygien sur la tête offre la pomme à Venus. Minerve en retrait se couvre de son pallium. Junon couronne sur la tête regarde cette scène appuyé contre Venus. L'Amour se trouve entre Venus et Junon avec son paon derrière. Mercure le casque sur la tête tient son caducée et regarde cette scène. École inconnue[104].
106-2-21 (tăiat) ***Un gentilhomme***. Bois de chêne, 66 × 58 cm. École hollandaise, auteur inconnu.
107-2-22 (tăiat) ***Portraits***. Bois de chêne, 113 × 82 cm. Une vieille femme assise tient de sa main gauche un livre de prières et de sa main droite un enfant de deux ans. Au sommet du tableau il y l'inscription suivante au-dessus de la vieille: AETATIS 75 1627, au-dessus de la tête de l'enfant AETATIS 2 1627. École flamande, auteur inconnu.
108-3-23 (tăiat) ***Fruits et vases***. Toile, 133 × 103 cm. Au milieu un vase pyramidal en argent, à droite et à gauche dans des plat de vieux Delft des pommes, des raisins et des poires. Dans un autre plat en étain des patates, des figues et des poires. École flamande, auteur inconnu.
109-3-24 (tăiat) ***Fruits et vases***. Toile, 133 × 103 cm. Dans un plat de vieux Delft des pommes, des pêches et des raisins, à droite un broc de cristal avec du vin rouge. À droite sur du velours vert deux tranches de melon jaune. École flamande, auteur inconnu. Pendant du n° 23.
110-3-25 (tăiat) ***Étude***. Toile, 62 × 77 cm. Pain, pigeons, carpe, figues. École flamande, auteur inconnu.
111-3-25 (tăiat) ***Étude***. Toile, 62 × 77 cm. Pain, huitres, casserole. École flamande, auteur inconnu.
112-3-28 (tăiat) ***Portrait***. Toile, 63 × 50 cm. Tête d'homme de face couvert d'un manteau sur les épaules. École française, auteur inconnu.
113-3-27 (tăiat) ***Pèlerinage à la Mecque***. Bois de chêne, 70 × 178 cm. Une longue file d'hommes et de femmes turcs à pied et à cheval se dirigent vers une ville. École française, auteur inconnue.
114-3-29 (tăiat) ***Paysage***. Bois de chêne, 36 × 56 cm. Une charrette chargée de sacs et traîné par deux chevaux. Derrière deux hommes et au fond une forêt. École flamande, Salomon Ruisdael (1613–1646). Pendant du n° 98[105].
115-3-30 (tăiat) ***Les joueurs de dés***. Toile, 67,3 × 86 cm. Dans une cour de cabaret à l'enseigne du lion, cinq hommes sont assis à une table, un d'entre eux lance trois dés, et un autre vide une cruche. École inconnue.
116-3-31 (tăiat) ***Les trois danseuses***. Toile, 60 × 40 cm. Trois femmes nues dansent en rond. École inconnue.
117-3-32 (tăiat) ***Une foire***. Toile, 100 × 77 cm. Foire à l'entrée d'une citadelle. École inconnue.
118-3-33 (tăiat) ***L'attaque d'une ville***. Toile, 71 × 100 cm. Les assaillants se pressent autour d'un donjon. Les assiégés lancent des matières inflammables. École inconnue.
119-3-34 (tăiat) ***Un bivouac***. Toile, 81 × 102 cm. Devant une teinte un mousquetaire à cheval boit à la santé d'une femme, d'autres sont assis. École française, auteur inconnu.

---

[98] Heberle, lot n° 142.
[99] Heberle, lot n° 137, atribuit lui Rubens şi atelierului.
[100] Heberle, lot n° 138, atribuit lui Rubens şi atelierului.
[101] Heberle, lot n° 132, atribuit lui Rubens şi atelierului.
[102] Heberle, lot n° 84.
[103] Heberle, lot n° 83.
[104] Heberle, lot n° 130 atribuit lui Theodore Rombouts.
[105] Heberle, lot n° 141.

120-3-35 (tăiat) ***Une cantine***. Toile, 81 × 102 cm. Devant une teinte des mousquetaires à cheval. Un d'entre eux tient une cruche à vin. Derrières eux des mulets harnachés à l'espagnole chargés de bagages gravissent la colline et sont conduits par des hommes. École française, auteur inconnu.
121-3-36 ***Diane au bain avec ses nymphes***. Bois, 80 × 100 cm. 1575. Descrierea ştearsă.
122-3-37 ***Un ange***. Toile, 72 × 58 cm. École inconnue. Descrierea ştearsă.
123-3-38 (tăiat) ***Kiell Christophe baron de Bensve***. Toile, 77 × 65 cm. Le portrait de ce baron qui était Chambellan de S.M. le Roi de Suède. Il était né le 15 juin 1707.
124-3-39 ***La descente de la Croix***. Toile, 71,5 × 99 cm. Jésus-Christ à terre sur un linceul, à sa tête St. Josèphe, à ses pieds la Vierge, Marie Madeleine, une autre femme et un homme. Au loin sur la colline deux croix. École italienne. Tintoret.
125-3-40 (tăiat) ***A la tombée de la nuit***. Toile, 76 × 129 cm. À droite une bergère trait une chèvre, derrière elle un enfant couvert d'une peau de brebis vide une coupe. Le ciel commence à s'obscurcir. École inconnue.
126-3-41 (tăiat) ***Esther devant le roi Ahasver***. Toile, 185 × 165 cm. Esther est conduite par deux femmes devant Ahasver qui se penche de son trône vers elle et lui présente son sceptre.
127-3-42 (tăiat) ***Anne d'Autriche***. Toile, 75 × 54 cm. École inconnue.
128-3-43 (tăiat) ***L'Esperance et La Foi***. Toile, 96,5 × 76 cm. À gauche la Foi assise sur un trône présente un calice couvert d'une aire à l'Esperance agenouillée. Au-dessus de sa tête l'inscription SPES. Sous le trône en jaune est écrit FIDES.
129-3-44 (tăiat) ***Une Sainte en extase***. Toile, 79 × 64,5 cm. Une sainte les mains entre croisées appuyés sur un crâne. Sa figure tournée vers le ciel. Derrière elle un livre. École française.
130-3-45 (tăiat) ***La Tempérance et la Force***. Toile, 100 × 76 cm. À droite la Tempérance appuyée à une balustrade tient dans sa main droite tendue en vase en or et dans sa gauche une amphore. Sa robe jaune et son corset rose laisse voir son sein gauche. Son pied gauche visible est drapé d'un brodequin. Elle regarde sa compagne. Au-dessus du bras droit est écrit: TEMPERANTIA. À gauche la Bravoure vêtue d'une robe rose et d'un corset vert foncé hussard avec brandebourgs. Une agrafe en or avec un rubis soutient une chaîne qui passe du dos entre ses bras. Elle fait voir à la Tempérance son pied gauche nu, en bas est écrit: FORTITUDO.
131-4-46 (tăiat) ***La Séduction***. Toile, 92 × 92 cm. Une femme nue assise sur son lit et tournant le dos au spectateur saisit un jeune homme par le cou. Celui-ci tient un fusil de chasse dans sa droite et de sa gauche un lacet auquel sont attaché deux chiens de chasse qui oppose résistance.
132-4-47 (tăiat) ***Le petit Christ et St. Jean de la croix s'amusant***. Toile, 58 × 55 cm. Au pied d'un chêne est assise la Vierge Marie, sur son genou gauche le petit Jésus s'amuse avec une croix avec le petit St. Jean. Derrière appuyé à un arbre St. Josèphe lit dans un livre. École italienne, auteur inconnu.
133-4-48 (tăiat) ***Apôtre***. Bois de chêne, 87 × 64 cm. Un apôtre regardant à gauche tient dans sa droite un bâton. Autour de sa tête un nimbe. Il porte sur l'épaule un froc jaune et un vêtement vert.
134-4-49 (tăiat) ***Une attaque forcée***. Toile, 63 × 155 cm. Un cavalier sur un cheval blanc par terre, un cavalier monté sur un cheval noir celui-ci avec un fusil attaque l'autre cavalier qui pare avec un sabre. À gauche un château fort. À droite dans la plaine une lutte à armes blanches. École française, Courtois le Bourguignon.
135-4-58 ***La retrouvée***. Toile, 87,5 × 138 cm. Une femme nue, le dos tourné vers le spectateur étendue à terre et appuyé sur un bras gauche saisit du bras droit un enfant qui se tenait à sa droite en costume de chasse. À droite un chien la flaire, tandis que l'autre aboie. École inconnue.
136-4-51 ***Toile***, 49 × 127 cm.
139-4-54 ***La Ste. tendresse***. Toile, 62 × 49 cm. La Vierge presse l'Enfant Jésus entre ses bras. École italienne.
140-4-55 ***Toile***. 98,5 × 74 cm. École inconnue.
140-4-56 ***Job***. Toile, 93 × 76 cm. Job assis à terre et appuyé au dos d'un piédestal, les regards dirigés vers le ciel. Autour de lui quatre personnages[106].
141-4-57 ***Le Christ***. Toile, 172 × 97 cm. Le Christ debout les mains attachées à un poteau. École inconnue.
142-4-58 ***St. Nicolas***. Toile, 134 × 95 cm. Un évêque en prière devant la Vierge, autour de sa tête un nimbe. École inconnue.
143-4-59 ***Paysage***. Toile, 62 × 106 cm. À gauche une colline, des hêtres en bas, des hommes conduisent des charrues à pied et monte. À droite aux bords d'une rivière un château fort sur une colline. École inconnue.
144-5-60 ***Tête de vieillard***. Papier collé sur toile, 37,5 × 26 cm. École inconnue.
145-5-61 ***Le traité***. Toile, 74 × 38,5. Une femme nue, à moitié couverte d'une chemise appuyée contre une muraille en pierre. Derrière elle deux marchands, l'un turc et l'autre arabe traitent de leur achat. À droite on observe en noir la signature: Amiconni. École vénitienne. Jacob Anniconi ou Anigoni (1675–1752)[107].

[106] Heberle, lot n° 149, ca şcoală spaniolă.
[107] Heberle, lot n° 11, identificat ca subiect cu Suzana și bătrânii.

146-5-62 ***Une charcuterie***. Toile, 93 × 131 cm. École italienne.
147-5-64 ***Un atelier de peinture***. Toile, 90 × 105 cm. Dans un cadre un artiste frotte les couleurs sur une pierre, à droite un portrait et un buste en plâtre. Au sommet du tableau on aperçoit cloué au cadre des gravures et des enveloppes[108]. École inconnue (poartă menţiunea: de observat).
148-5-63 ***Le Christ reçu par les habitants d'une ville***. Toile, 65,5 × 128,5 cm. À droite du Christ monté sur un âne suivi par les Apôtres se trouve devant les portes d'une ville. Le peuple devant les murs couvre son passage de draps. Les femmes et les enfants lui apportent des fleurs. École…[109]
149-5-65 ***La Ste. Famille***. Toile, 81 × 65 cm. La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, à gauche St. Josèphe s'incline devant lui. École italienne, Léonard de Vinci.
150-5-66 ***Amphitrite***. Toile, 64 × 67 cm. Amphitrite dans une coque sur la mer entourée de dieux et déesses marines. École…
151-6-67 ***La Ste. Famille***. Toile, 65,5 × 87,5 cm. La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, à droite St. Josèphe et à gauche la Marie-Madeleine. Au fond un pont et une ville. École Florentine.
152-5-68 ***Cléopâtre***. Toile, 117,5 × 91 cm. Elle découvre son sein de sa main droite et tend un aspic à son sein. De la morsure de celui-ci coule du sang[110].

în susul paginii menţiunea: janvier 1880.

Porcelaines et faïences (descrise în inventar amănunţit):
Porcelaine tendre de Sèvres (service de café composé de 14 pièces non couvertes). Marque S51, rayée de 1849.
Un service en porcelaine dure composé de 18 pièces y compris tasses, soucoupes couvercles, etc. de Saxe. Marque bleu du temps de Marcolini, 1796 1000 frs pièce de collection.
Service de café au lait bleu de Prusse, pâte dure de Birckenhaunne? (Bohème). Marque de fabrique CF imprimé dans la pâte. 100 frs.
Service à thé japonais polychrome composé de 7 pièces. Porcelaine dure du Japon, 300 frs.
17 alte piese de secol XVIII (ceşti cu farfurie, un bol) de Meissen, Sèvres, Viena.

Poterie Transylvane (în colecţia Muzeului Kogălniceanu de la iaşi se găsesc mai multe căni de vin din col. Kog., dar nu sunt descrise în acest inventar):
n° 134 Pot à vin avec couvercle plomb. Sur pourtour un chasseur. Sur le fond les lettres en noir **B.P.**
n° 128 Idem, sur pourtour un paysan. Sans marque.
n° 131 Idem, fond blanc. Pourtour décor polychrome. Le bas cannelé portant marque en bleu.
n° 132 Idem, fond blanc, décor bleu. Sur le pourtour dans un cadre ovale: un saint à la croix de Malte en main au bas l'inscription suivante S. Ioan. Marque **OT** intercalaţi.
n° 136 Idem sans couvercle. Fond blanc décor polychrome. Sur pourtour un contrebassiste. Sans marque.
n° 133 Idem avec couvercle. Décor polychrome. Sur pourtour un crucifix avec marque en noir **P**.
n° 130 Idem, idem. Décor bleu imitant le style chinois, sans marque.
n° 135 Idem, idem, idem. Le fond recouvert de plomb.
n° 132 Cruche. Fond ocre jaune foncé. Style Alt-Deutsch. Avec sujet bas-relief.
n° 134 Cruche avec couvercle plomb. Fond gris. Décor et saillis bleu de Prusse. Avec arceaux dans les sujets bas-relief et inscriptions Alt-Deutsch. Marque **GES**.

Vases étrusques de l'île:
n° 2 à n° 6 Kulix
n° 7 à n° 9 Scouphos
n° 10 à n° 14 Damrydychos
n° 15 à n° 23 Oinochon
n° 24 à n° 37 Louchythos

[108] Heberle, lot n° 15 atribuit lui Fra Bartolomeo della Porta.
[109] Heberle, lot n° 129 atribuit lui Jacobo Robusti zis Tintoretto.
[110] Heberle, lot n° 126 atribuit lui Guido Reni, vezi art. nostru, p. 109, ill. 12.

ANEXA II

Reproducem în cele ce urmează catalogul licitației colecției Kogălniceanu, aşa cum se prezintă el, cu numeroasele greşeli tipografice din descrierea loturilor, dar fără pagina cu condițiile de vânzare. Catalogul este copiat după singurul exemplar cunoscut, o fotocopie realizată în anii 1950 şi păstrată la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, cota II 6559. Intervențiile noastre pe text se limitează la anumite precizări asupra artiştilor sau loturilor identificate, nemenționate în articol, notate între paranteze drepte sau în notele de subsol.

Catalog der Gemälde-Sammlung Sr. Excellenz des Ministers Michael von Kogalniceano in Bukarest. Gemälde niederländischer, italiniescher und deutscher Meister des XVI.–XIX. Jahrhunderts. **Versleigerung zu Köln den 9. und 10. December 1887. Vermittage 9 Uhr durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) im Auctionssaale, grosse Sandkauf 10–12, Köln 1887. Druck von J. S. Steven, Brüderstrasse 13.**

1. Francesco Albani (1578–1660), ***Schlafender Amor***. Im Vorgrunde einer italienischen Fusslandschaft liegt auf rothem Tuche der geflügelte Amor, neben pfeil und Köcher schlalend. Leinwand. 64 × 79 cm.
2. Francesco Albani (1578–1660), ***Triumhzug der Venus.*** Venus fahrt in einer Muschel über das Meer, umgeben von Amor, Najaden und Nereiden. Sehr gutes Bild. Leinwand.
3. Altdeutsche Schule, ***Altarbild***. Das Mittelbield zeigt die Geburt Christi. Vor einem Stalle kniet Madonna, das Jesuskind antbend; rechts der heilige Joseph. Auf den Flügen die Standfiguren der Heiligen Bartholomäus und Laurentius, ersterer als Patron eines geistlichen Donators. Hintergrund und Heiligenscheine vergoldet. Holz. 84 × 146 cm.
4. Altdeutsche Schule, ***Die Kreuzschleppung Christi.*** Christus inmitten zahlreicher Schergen, deren einer ihn peitscht unter der Last des Kreuzes zusammenbrechned. Landschaftlicher Hintergrund mit dem Stadtthor, durch welches sich der figurenreiche Zug bewegt. Holz. 95 × 32 cm.
5. Altdeutsche Schule, ***Die Aufersthung Christi.*** Der auferstandene Christus mit der Siegesfahne, auf dem Grabe stehend, an dessen Fusse die erschreckten Wächter. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Holz. Gleiche Grösse.
6. Altdeutsche Schule, ***Die Gefangensnahme zweiter Apostel.*** Zwei Apostel gefesselt, inmitten eines Zuges zahireicher Bewaffeneter; im Hintergrunde Architectur. Ein namemntlich durch die reichen Kostüme und das Beiwerk hoch interessantes Bild. 50 × 23 cm.
7. Altdeutsche Schule, ***Scene aus der Apostelgeschichte.*** Figurenreiche Composition; rechts der König mit seinem Gefolge. Im Hintergrunde eine interessante Stadtarchitectur. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Holz. Gleiche Grösse.
8. Altdeutsche Schule, ***Die Beschneidung Christi.*** Gruppe von sieben Figuren in einem Zimmer; rechts Banderole mit Aufschrift. Holz. 69 × 73 cm.
9. Altfranzöschises Schule, ***Portrait.*** Kniebild einer Dame vor reich drapirtem rothem Vorhange, fast en face; sie trägt ein goldgesticktes Gewand mit breitem, hoch aufsteendem Spitzenkragen und Spitzenmanchetten. Die Brust schmückt eine prächtige Renaissancekette; in der Rechten hält sie ein Gebetbuch, während sie die Linke auf einen Tisch lehnt. Interssantes, reiches Costümbild. Leinwand. 118 × 93 cm.
10. Albrecht Altdorfer (vers 1480–1538), ***Die Krönung der hl. Maria.*** Madonna, in Wolken schwebend, wird von Gott Vater und dem Heilande gekrönt. Auf der Erde die Apostel das leere Grab umstehend. Auf dem Grabe bezeichnitt mit Monogramm und Jahreszahl 1519. Holz. 36 × 24 ½ cm.
11. Jacopo Amigoni (1675–1752), ***Susanna im Bade. Susanna***, dem Bade entstiegen, einem blauen Mantel übergerworfen, sitzt auf der Steinbrüstung; zu ihren Seiten die beiden Alten. Rechts bezeichnet: Amicconi. Leinwand. 43 × 35 cm.
12. Pieter van den Avont (vers 1619–?), ***Landschaft mit Amoretten***. Weit ausgedehente Gebirgslandschaft mit Ruinen und Wasserfall; im Vorgrunde Amoretten mit Blumenkranz. Leinwand. 38 × 57 cm.
13. Francesco Barbieri gen. Guercino (Schule), ***Susanna und die beiden Alten***. Gruppe dreier lebensgrosser Brustbilder. Leinwand. 56 × 73 cm.
14. [Henri-Charles-Antoine] Baron, moderner Meister [1816–1885], ***Das unterbrochene Stelldichein***. Lieberspaar; das Weib schmiegt sich dicht an den erschreckt umschauenden Mann. Interessantes, skizzenhaft behandeltes Bildchen[111].
15. Fra Bartolomeo della Porta (1475–1517), ***Maleratelier.*** Halbfigur eines jugendlichen Malers (Eigenportrait) Farbe reibend, vom Scheineeine Kerze beluchtet, vor einem Tische, auf dem Gypsmodelle,

[111] Pictor de gen, acuarelist aparținând şcolii franceze.

Palatte, Lampe und weiblicher Studienkopf (seine Mutter); in der Höhe, hinter einem Bande Tuschzeichnungen, Urkunden und Brille. Leinwand. 89 × 104 cm.

16. Giovanni Bellini (1428–1516), ***Portrait***. Lebensgrosse Halbfigur einer vornehmen Venitianerin en face, den Kopf, wenig nach rechts gedrecht; das goldblonde Haar bedeckt eine goldgescestickte Haube; sie trägt ein grünes Gewand mit Puffenärmeln und tiefem Ausschnitt; den Hals schmückt eine Perlenkette; in der Rechten hält die den Handschuch. Höchst interessantes, äusserest charakterischesc Bild. Holz. 82 × 67 cm.

17. A. Benzi, moderner Wiener Meister, ***Arabische Händler***. Drei auf Teppich sitzenden Arabers werden Pferde vorgeführt; recht zwei Spahis. Seher hübsches Bildchen. Holz. 17 × 37 cm.

18. Nach Nicolass Pietersz Berchem, ***Landschaft mit Vish*****.** Rechts lagert bei einer Ruine eine Heerde; links der Hirte und ein mit einem Hunde spielender Knabe. Leinwand. 51 × 38 cm.

19. Abraham Blomaert (1564–1658), ***Der Zug der Israeliten*****.** Weit ausgedehnte Gebirstlandschaft, in deren Hintergrunde eine grosse Stadt sichtbar wird; durch den Mittelgrund ziehen in grossen Schaaaren die Israeliten mit Weibern und Kindern, Lustthieren und Viehheerden. Interessantes, äusserst figurenreinchs Bils in heller, klarer Färbung. Holz. 70 × 177 cm.

20. Pieter van Bloemen gen. Standaart (1649–1719), ***Feldlager***. Links mehrere Zeite, vor denen Reiter, theils abgestingen; rechts tandzende Soldaten mit Weibern. Sehr gutes Bild. Auf der Rückseite bezeichnet: Standart van der Blömen 1695, pinx. Leinwand. 80 × 100 cm. Gallerie des Prinzen Galilitzin in St. Petersburg.

22. W. Boellner, Wiener Meister aqus dem Ende XVIII. Jahr., ***Venus et Amour***. Im Vorsgrunde einer Landschaft lehnt Venus, völig nackt, an einem Erdhügel, sich in dem von Amor gehaltenen Spiegel beschauend. Unten rechts bezeichnet: W. Boellinger 1792. Leinwand. 54 × 68 cm.

23. Ferdinand Bol (1611–1680), ***Weiblisches Portrait***. Brustbild einer Dame en face, mit blauem Kopfschleier, das Gesicht grell beleuchtet; den Hals schmückt eine goldene Kette. Leinwand. 52 × 38 cm.

24. Ferdinand Bol (1611–1680), ***Männliches Bildniss***. Brustbild eines bartlossen Mannes, mit Klappmütze und Mantel mit grosser Quaste. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.

25. François Boucher (1703–1770), ***Der Tanz im Freien***. Auf freiem Waldplatze tanzt ein jugendliches Paar zu den Klägen eines links sitzenden Flötenspielers; im Hintergrunde zuschauend Mädchen und Kinder. Geistreisches, skkizzenhaft behandeltes Bildchen. Holz. 22 × 18 cm.

26. François Boucher (1703–1770), Pastorale. Links sitzt bei einem Busche, umgeben von Schafen und Ziegen, ein jugendelisches Hirtenpaar; die Hirten reicht dem Hirten eine Traube; rechts Fernsicht mit Buschparthie, an der eine Hütte liegt. Gutes Bild. Holz. 33 × 45 cm[112].

27. François Boucher (1703–1770), ***Die Toilette der Venus***. In einer reichen Säulenarchitectur mit Dreifuss und Statuen sitzt Venus, von den Grazien und Nymphen bedient. Geistreiche, grau in grau flott behandelte Skizze. Leinwand. 44 × 55 cm.

28. François Boucher (1703–1770), ***Die Toilette der Venus.*** In einer reichen Säulenarchitectur sitzt Venus, von zahlreichen Nymphen und Amoretten bedient; eine derselben hält ihr einen Spiegel vor. Im Vorgunde rechts das Bad. Geistreiche Skizze in figurenreichter Composition, ein grisaille flott ausgeführt. Leinwand. 44 × 54 cm.

29. François Boucher (1703–1770), ***Ruhe der Diana.*** Am Fusse eines Feldhügels sitzt rechts Diana, von Hunden und Jagdgeräth umgeben, gelibkost von einer vor ihr liegenden Nymphe; in der Höhe Amoretten. Geistreiche grau in grau gemalte Skizze. Leinwand. 88 × 68 cm.

30. Leonhard Bramer (1596–1660), ***Geldwägerin***. An einem Geldstücken reich belegten Tische sitzt eine Alte, ein Goldstück wägend; links im Lehnsessel ein Mann in pelzverbrämten Gewande und Barett. Gutes Bild. Leinwand auf Holz gezogen. 41 × 36 cm.

31. Wenzel Jgnaz Brasch (Maler von Prag - + Schabach, 1761), ***Der Messerkampf in der Schenke***. Streit zweier Bauern über das Kartenspiel, den ein dritter zu schlichten sucht. Auf dem Boden liegen Karten und Pfeifen herum. Auf einer Tonne bezeichnet: W. J. Brasch P. Leinwand. 48 × 38 cm.

32. Wenzel Jgnaz Brasch (Maler von Prag - + Schabach, 1761), ***Der Leyerkastenmann***. Derselbe singt vor zwei an einem Tische sitzenden Bauern. Gegenstück in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Gröse.

33. Adriaen Brouwer (Schule), ***Bauer mit Krug***. Brustbild en face, die Pfeife durch den Filzhut gesteckt, mit beiden Händen einen grossen Krug haltend. Holz. 14 × 17 cm.

34. Adriaen Brouwer (Schule), ***Essender Bauer***. Halbfigur mit vergnügtem Gesichtsausdruck. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Holz. Gleiche Grösse.

---

[112] O altă pânză având aceeaşi compoziţie, dar dimensiuni diferite, 76 × 89 cm, în prezent, în colecţia regală a Suediei, castelul Drottingholm, este pusă de M. P. Lespinasse în relaţie cu panoul lui Kogălniceanu, pe care-l consideră ca fiind atribuit doar maestrului. Vezi M. P. Lespinasse, *L'art français et la Suède de 1688 à 1816*, în *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1912, p. 215, no. 773.

35. Jan Brueghel gen. Sammet-Brueghel (1568–1625), ***Römische Landschaft.*** Rechts Waldeingang mit hohen Bäumen, links weiter Blick in die gebirgige Ferne, mit Wasserfallen und Bogenbrücke. Als Staffage reiche Karawane mit Lastthieren, Karren und Vieh. Leinwand. 97 × 130 cm.
36. Hans Burckmair (Burgkmair) (1473–1531), ***Votivbild.*** Knieender Donator mit weissem Haar und Bart; hinter ihm seine vier Söhne; zu den Seiten unten reich behelmte Wappen. Holz. 27 × 30 ½ cm.
37. Johann Gabriel Canton (1710–1753), ***Italienischer Markt.*** Auf einem von Häusern umgrentzen freien Platze stehen theils in Buden, zahlreiche Verkäufer und Verkäuferinnen mit ihren Waaren, umgeben von Kauflustingen. Leinwand. 37 × 46 cm.
38. Johann Gabriel Canton (1710–1753), ***Der Marktplatz.*** Ähnliche, figurenreiche Composition und Gegenstück zum Vorigen, in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
39. Johann Gabriel Canton (1710–1753), ***Italienischer Markt.*** Auf einem freien Platze, der rechts von grosser Ruine begrenzt ist, stehen zahlreiche Wagen; dabei Verkäufer mit ihrem Vieh; links im Vorgrunde, von vielen Schaulustingen umgeben, ein Charlatan. Leinwand. 50 × 70 cm.
40. Johann Gabriel Canton (1710–1753), ***Dorkfirmess.*** Vor der Schenke rechts sitzen, den ganzen Vorgrund füllend, um Tische, theils unter Zelten, zahlreiche Bauern, zechend und singend; links Fernsicht mit der breiten, zur Kierche führenden Dorfstrasse. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
41. D. Casy, moderner französischer Meister, ***Leda und der Schwan.*** Leda steht völlig nackt, den sich an die schmiegenden Schwan liebkosend, im Vorgrunde einer Waldlichtung. Leinwand, 46 × 30 cm[113].
42. Sforza Cav. Compagnoni, Schüler des Guido Reni. Malte um die Mitte des XVII Jahrh., ***Viehstück.*** Im Vorgrunde einer italienischen Gebirgslandschaft lagert eine grosse Heerde von Kühen, Schafen und Ziegen; rechts die sich an eine Ziege lehnende Hirtin mit ihrem Kinde. Leinwand. 77 × 128 cm.
43. Jacques Courtois, gen. Le Bourguignon (1621–1676), ***Reiterkampf mit Orientalen.*** Zwei Reitterstrupps sind in heftigem Kampfe handgemein geworden. Den Boden bedecken gestürtze Pferde, Gefallene und Armaturstücke. Lebendige Composition. Leinwand. 73 × 92 cm.
44. Joos van Craesbeeck (1606–1654 ?), ***Bauernbildniss.*** Brustbild eines Bauern in Dreiviertel-Wendung nach rechts mit struppigem Haar, nach oben blickend. Hellbrauner Ton auf silbergrauem Grunde. Oben rechts bezeichnet: J. craesbeck. Holz. 24 × 19 cm.
45. Lucas Cranach d. A. (1472–1553), ***Schlafende Nymphe der Diana.*** Auf dem Ufer eines Flusses liegt eine Nymphe, völlig nackt, mit reicher goldener Halskette, auf der Erde, vor einem Baumstamme, an dem Bogen und Köcher hängen; aus dem jeseitigen Ufer Schloss auf Felsen und Stadt. Rechts in der Höhe Inschrifttafel mit: «Fontis nympha sacri somnum ne rumpe quieso». Feines Bildchen. Rechts in der Mitte das Monogramm des Meisters. Holz. 19 × 23 ½ cm.
46. Lucas Cranach d. A. (1472–1553), ***Lot und seine Töchter***. Im Vorgrunde sitzt unter einer Baumgruppe Lot mit seinen Töchtern, die ihn liebkosen; im Hintergrunde rechts das brennede Sodoma. Auf einem Baumstamme links das Monogramm und Jahreszahl 1526. Holz. 56 × 39 cm.
47. Lucas Cranach d. A. (1472–1553), ***Der verliebte Alte***. Alter, mit schwarzem Barett und reich mit Pelz verbrämtem Gewande, steckt einem ihn umarmenden jungen Mädchen in rothem Sammetkleide und Goldhaube einen Ring an. Feines Bildchen. Holz. 21 × 18 cm.
48. Lucas Cranach d. A. (1472–1553), ***Die Anbetung der Hirten***. Im Stalle knien Joseph und Maria, das neugeborene Jesuskind antbend; in dem offenen Thorbogen, durch den man in eine Landschaft blickt, erscheinen der Hirten. Interessantes Bild. Holz. 35 × 24 cm.
49. Aalbert Cuijp (Manier), ***Landschaft mit Windmühle***. An einem seichten Wasser im Vorgrunde, durch welches von links kommend eine Heerde watet, liegen rechts verfallene Windmühle und mehrere Hütten; links Fernsicht in ein sich weit ausdehnendes Flachterrain. Leinwand. 28 × 36 cm.
50. Deutscher Meister des XVIII Jahrh., ***Portrait des Grafen Carl von Königsegg, als Knabe***. Ganze Figur in Hussaruniform, mit umgeworfenem Attila, vor grünem Vorhang, an rundem Tische stehend, auf dessen Ständer das gekronte Wappen. Leinwand. 120 × 73 cm.
51. Anthonie van Dyck (1599–1641), ***Amor.*** Vor einer Mauer kniet, mit dem linken Arme hinaufreichend, der kleine geflügelte Amor, vom Rücken gesehen, auf reich drapirtem weissem Linnentuche. Leinwand, 71 57 cm.
52. Van Eyck'sche Schule, ***Madona mit dem Kinde***. Halbfigur en face, mit langem goldigem Haar, das auf ihrem Schoosse sitzende spielende Jesuskind mit beiden Händen umfassend. Im Hintergrunde Säulenbogen mit Durchblick in eine Landschaft. Holz. 36 × 25 cm.

[113] Nici un artist cu acest nume nu figurează în dicționarele biografice de artiști.

53. Govert Flinck (1615–1660), ***Apostel***. Lebengrosse Halbfigur in Dreiviertel-Wendung nanch links, den Kopf en profil: er trägt ein grünes Gewand mit gelbem Ueberwurf, in der Rechten den Stab. Interessantes Bild. 85 × 63 cm.
54. Jean-Honoré Fragonard (1732–1806), ***Esther von Ahasver***. Esther in reichem Kostüme mit der Krone, von ihren Gespielinnen zu dem auf dem Throne sitzenden, von seinen Höflingen umgebenen Ahasver geführt. Interessante geistreische Skizze. Leinwand. 64 × 83 cm[114].
55. Francesco Francia (Manier), ***Madonna mit dem Kinde***. Madonna in rothem Gewande und blauem Mantel, das nackte Jesukind auf dem Schoosse; zu den Seiten die Brustbilder eines Donatorenpaars mit dem hl. Johannes dem Täufer und der hl. Magdalena. Im Hintergrunde Landschaftsdarstellung mit Gebirgszug. Interessantes strengens Bild. Holz. 58 × 84 cm.
56. Frankfurter Meister, ***Nachtlandschaft mit Dorfbrand***. Den Mittelgrund nimmt ein Wasser ein, auf dem einige Kähne. Links im Hintergrunde stehen mehrere Häuser in hellen Flammen, deren Gluth den Himmel weithin erhellt. Effektvolles Bildchen. Leinwand. 30 × 39 cm.
57. Friederich Gauermann (1807– ?), ***Thierstück***. Waldlandschaft bei Abendbeleuchtung; im Mittelgrunde ein Wasser. Im Vorgrunde drei Wölfe einen gefallenen Hirsch zerfleischend. Sehr schönes Bild. Leinwand. 88 × 73 cm.
58. Jean-Baptiste Greuze (Schule), ***Mädchenbildniss***. Brustbild eines jungen Mädchen im Profil nach links, seidene Schleife durch das Haar geflochten. In einem Oval. Holz. 20 × 17 cm.
59. Franz Hals d. A. (1580–1666), ***Weibliches Bildness***. Lebensgrosses Brustbild einer älteren Frau, im Dreiviertel-Wendung nach links, mit schwarzer Mütze und breitem glattem Kragen über dem schwarzen Gewande. Charakteristisch behandeltes Bild von grosser Lebenswahrheit. Holz. 48 × 40 cm.
60. Franz Hals d. J. (?–1669), ***Bauernmahlzeit***. An einem Tische, auf dem eine Schüssel steht, erschneidet ein älterer Mann einen Schinken, bei ihm sitzen Bauer mit Krug und Alte eine Tropfeife rauchend; im Vorgrunde, aufmerkam zuschauend, ein Knabe. Interessantes Bild mit wirkungsvollen Farberconstrasten. Holz. 32 × 46 cm.
61. Gerard van Honthorst gen. Gherardo dalle Notti (1590–1656), ***Gruppe dreier Figuren***. Links eine Alte, in der Rechten eine Kerze haltend, deren anzündet; rechts ein Alter, im Profil gesehen, mit grosser Laterne. Gruppe dreier lebensgrosser Halbfiguren. Leinwand. 100 × 153 cm.
62. J. Huysmans (Schule), ***Landschaft***. Links Waldeingang mit höhen Bäumen; rechts weiter Blick in die gebirgige Ferne, mit Schloss auf Anhöhe; im Vorgrunde Hirtenfamilie. Leinwand. 42 × 53 cm.
63. J. Huysmans (Schule), ***Landschaft***. Rechts weite Fernsicht, lins Hügelanhöhe; im Vorgrunde Hirtenpaar. Gegenestuck zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
64. Jakob Jordaens (1593–1678), ***Jugendlicher Bachus.*** Lebengrosse Halbfigur mit dem Pantherfell umgürtet, das Haar mit einem Rebenkranz umflochten. In der Linken hält er eine Schale; neven ihm wird der Kopf eines Fauns sichtbar. Leinwand. 90 × 72 cm[115].
65. Italienische Schule des XV Jahrh., ***Die hl. Familie mit der hl. Katharina***. Kniefigur der Madonna in rothem Gewande und weissem Kopfschleier, das nackte Jesukind auf dem Schoosse; links der fl. Joseph, rechts die hl. Katharina. Landschaftlicher Hintergrund. Holz. 63½ × 84 cm.
66. Italienische Schule, ***Joseph und Potiphars Weib***. Auf reichem Rhenbette sitzt Potiphars Weib, den entfliehen suchenden Joseph zurückhaltend. Kupfer. 26 × 31 cm.
67. Italienische Schule, ***Madonna mit Kinde***. Kniefigur der Madonna, auf dem dem Schoosse das einen Lilienstrauss haltende Jesukind, dem der kleine Johannes ein Vogelnestchen bringt. Kupfer. 18 × 15 cm.
68. Italienische Schule, ***Die Anbetung der hl. drei Könige***. Vor einer Architectur sitzt Madonna mit dem Kinde, dem die hl. drei Könige mit zahlreichem Gefolge ihre Geschenke darbringen. Interessante Skizze. Leinwald auf Holz gezogen. 43½ × 30½ cm.
69. Italienische Schule, ***Christus am Kreuz***. Vor landschaftlichem Hintergrunde mit der Stadt lerusalem steht das Kreuz; zu den Seiten desselben Maria und Johannes. Holz. 31 × 21½ cm.
70. Italienische Schule, ***Die Verzückung eines Papstes***. In einer reichen Säulenkathedrale kniet an den Altarstufen in vollem Ornate der Papst; ein Engel hält Tiara und Stab; in der Höhe erscheint in Wolken, in reicher Engelglorie, die hl. Dreifaltigkeit. Vorzügliche Bild. Holz. 72 × 52 cm.

[114] Poate fi vorba de o eroare în identificarea subiectului reprezentat sau în atribuirea acestui artist, căci Fragonard n-a realizat lucrări cu acest subiect.
[115] Poate o operă în relație cu capodopera lui Jordaens, *Triumful lui Bachus*, pictată către 1640–1645, Cassel, Museumlandschaft Hessen-Kassel, Gemaldgalerie Alte Meister, GK 109. Vezi Irène Schaudies, *Le Triomphe de Bacchus*, în „Jordaens et l'antique", Bruxelles, Fonds Mercator, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgiques, 2012, p. 193–208.

71. Italienische Schule, *Die Vision des Papstes Sixtus V*. Kniefigur des Papstes in reich mit Gold gesticktem Ornate, in Verzückung vor der links in der Höhe in Engelglorie erscheinenden Madonna mit dem Kinde. Leinwand. 135 × 94 cm.
72. Italienische Schule, *Marterscene*. Junge Märtyrerein, von weinenden Gespielinnen umgeben, emplängt von einem Kriegsknechte den Todesstoss. In Helldunkel pastos gemaltes Bild. Leinwand. 45 × 37 cm.
73. Italienische Schule, *Die hl. Magdalena*. Kniefigur, Hals und Busen entblösst, in beiden Händen ein reich ornamentirtes Salbgefass haltend. Leinwand. 68 × 73 cm.
74. Italienische Schule, *Der hl. Johannes auf Pathmos*. Der Evangelist das Evangelium schreibend; neben ihm der Adler. Landschaftlicher Hintergrund mit Architectur. Kupfer. 11½ × 8½ cm.
75. Italienische Schule, *Venus und Adonis*. Venus, auf ihrem Ruhelager sitzend, sucht den zur Jagd ziehenden Adonis zurückzuhalten. Leinwand. 91 × 91 cm.
76. Italienische Schule, *Diana und Acteon*. Diana mit ihren Nymphen in Bade. Eine dersleben schürt ihr die Sandalen im Dickicht erscheint der in einen Hirsch verwandelte Action; links eine Lichtung, durch die man auf dier Darstellung der Jagd und ein Scloss am Wasser blickt. Auf einer Kartusche der Fontaine die Jahrzahl 1573. Holz. 80 × 113 cm.
77**. Italienische Schule, *Der goldene Zeitalter*.** In Gruppen liegen und sitzen Männer, Frauen und Kinder in einer Waldlandschaft herum; andere pflücken Obst von den Bäumen, Kinder spielen mit Thieren etc. Figurenreiche Composition. Leinwand. 90 × 115 cm.
78. Italienische Schule, *Diane und Actäon*. In einer Waldlichtung sind Diana und ihre Nymphen im Bade; rechts der flichende, in einem Hirsch verwandelte Actäon. Holz. 39 × 50 cm.
79. Italienische Schule, *Venus, Amor verklagend*. In einer Landschaft beschudigt Venus Amor vor dem in Wolken erscheinenden Götterrathe. Holz. 39 × 49 cm.
80. Italienische Schule, *Die Astronomie*. Gruppe zweier Amoretten in Wolken schwebend, fer eine einem Spiegel haltend; hinter ihm die Eule. Holz. 42 × 31 cm.
81. Italienische Schule, *Die Medicin*. Zwei amoretten in Wolken. Gegenstück zum Veringen, in gleicher Ausführung. Holz. Gleiche Gresse.
82. Moderner Italinieschier Meister, *Kinder*. Soldat spielend. Im Vorgrunde einer Flussansdschaft exerciren sieben Knaben und Mädchen; der Aufführer auf dem Rücken einse Knaben retlend. Sehr höbsche Aquarrelle im Geschmake des Ludw. Richter. 18 × 23½ cm. In Rahmen unter Glass.
83. Willem Kalf (Schule), *Fruchtstück*. Auf einem Steinsockel stehen dicht gruppirt zwei Delfterer Schalen und ein Korb, gefüllt mit dem verschiedenartigstem Obst; links daneben aufgeschnittene Melone, Pflaumen etc. Gutes Bild. Holz. 52 × 128 cm.
84. Willem Kalf (Schule), *Fruchtstück*. Das verschiedenartiste Obst in und um zwei blaue Fayence-Vassen gruppirt. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Holz. Gleiche Grösse.
85. [Anton] Kaufmann (Jassy), *Damenportrait*. Junge Dame in Gürterbild, in weissem ausgeschnittem Kleide, mit schwarzem lockigem Haar, in rothem Fauteuil sitzend. Vorzüglich ausgefurte Miniatur in Aquarell. 11 × 9 cm. In Rahmen unter Glas[116].
86. [Anton] Kaufmann (Jassy), *Armenischer Kaufmann*. Halbfigur mit langem schwarzem Barbe und pelzgefüttertem Rocke. Ebenso. 12 × 10 cm.
87. [Anton] Kaufmann (Jassy), *Bildniss eines Knaben*. Knabe Soldat spielend, sitzt, auf die Trommel gelehnt, auf der Erde. Vorzüglich ausgeführete Aquarelle. 17 × 12 cm. In Rahmen unter Glas.
88. Wilhelm von Kaulbach [1805–1874], *Italienische Bäuerin aus der Umgebung von Rom*. Hüftfigur in Lebengrösse, in Dreiviertel-Wendung, nach links, den Blick niedergesenkt, die Arme über der Brust über einander gelegt. Sehr schönes Bild. Leinwand. 95 × 42 cm.
89. Wilhelm von Kaulbach [1805–1874], *Pilger*, Lebengrosses Brustbild en face, in weisser Kutte, mit langem Barte, den Blick niedersenkend. Vorzügliche Studie. Leinwand, 53 × 41 cm.
90. Kiell, genn. d*er schwedische van Dyck*, *Portrait des schwedischen Kämmerers Christophe Baron von Breda*. Lebengrosse Halbfigur mit übergeworfenem grünlich-braunem Mantel und grossem Federhut; fast ganz en face. Sehr interessantes Portrait. Unten links bezeichnet: C. F. v. Breda, peint à Stockolm 1798. Leinwand. 75 × 63 cm. Galerie Comte Sologub.

[116] Pictor şi gravor vienez, activ către 1844–1845 la Iaşi, unde realizează portrete, printre care cele ale lui Veniamin Costachi şi al prinţului Gheorghe Bibescu, ca şi peisaje, fortăreaţa din Neamţ şi bilete de loterie pentru săraci. V. Sorin Iftimi, *Anton Hauffman, un pictor vienez în ţarile romane (1840–1845)*, în „Cercetări istorice” (serie nouă), XXXIII, Iaşi, 2014, p. 155–156, care le atribuie acestui artist care s-a afirmat „încă din primii ani de activitate, ca un priceput miniaturist”.

91. C. Koller (Wien), ***Des Malers Schlafzimmer*****.** Gut ausgeführte Aquarelle. Bezeichnet: C. Kollcr 1858. 33 × 44 cm. In Rahmen unter Glas[117].
92. C. Koller (Wien), ***Des Mallers Arbeitszimmer*****.** Gcgenstück in gleicher Ausführung. Bezeichnet: C. Koller 1857. Gleicher Grösse. Ebenso.
93. Kollmann (Wien) moderner Meister, ***Ausziehendes Kriegsheer***. Auf einer Anhöhe des Vorgrundes stehen die Anführer, Männer und Weiber, dem abzichenden Heere das Gleist gebund. Fein ausgeführte, figurenreiche Aquarelle. 9 × 12 cm[118].
94. Gerard de Lairesse (Schule), ***Das Urtheil des Paris*****.** Links Paris an einer Steinfontaine sitzend; vor ihm die drei Gottinnen; rechts Landschaft mit Fernsicht. Leinwand. 49 × 67 cm.
95. Charles Lebrun (Schule), ***Bildniss eines französischen Edelmannes***. Lebensgrosse Brustbild, den Kopf mit grosser Allonge-perrücke en face, einen rothen Mantel übergeschlagen. Kräftig gemaltes, effectvolles Bild. Leinwand. 62 × 50 cm.
96. Johannes Lingelbach (1625–1687), ***Der Hafen von Genua*****.** Das Ufer des Vorgrundes ist von zahllosen Figuren, dabei Türken und gefesselte Sklaven, belebt. Links eine Palast-arhitektur mit grosser Freitreppe; im Hintergrunde das Meer mit zahlreichen, theils prächtingen, grossen Schiffen und Booten. Untern rechts mit Namen und Jahreszahl 1657 bezeichnet. Leinwand. 84 × 124.
97. Henry Lisco (?), ***Die Politiker.*** In einem Gastzimmer sitzen drei Männer, dabei einer in rother Bluse, die Zeitung lesend; die Wirthin bringt das Essen. Unten rechts mit dem Namen bezeichnet. Holz. 32 × 40 cm.
98 Francesco Londonio (1723–1783), ***Viehstück***. Im Vorgrunde einer italienischen Landschaft steht eine Kuh neben mehreren lagernden Ziegen; rechts liegt schlafend der Hund; links sitzt auf einem Steinsockel die Hirtin. Leinwand. 30 × 39 cm.
99. Philippe Jacques Loutherbourg (1740–1812), ***Der Überfall.*** In einer Flusslandschaft mit hohem Gebirgszug überfallen bei einer über einen Wasserfall führenden Holzbrücke Räuber mehrere Reiter. Leinwand. 61 × 102 cm.
100. Philippe Jacques Loutherbourg (1740–1812), ***Ruhende Karawane***. Reiche Gebirgslandschaft mit Fluss, an dem eine Karawane Halt macht. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
101. Charles de Luna, moderner Master [1812–?][119]**.** ***Die Schlacht von Almas.*** Figurenreiche lebendige Composition, gut ausgeführt in Aquarelle. Bezeichnet: Ch. De Luna 1855. 25½ × 33½ cm. In Rahmen unter Glas.
102. Hans Makart, moderner Meister [1840–1884]. ***Die Falkenjägerin*****.** Kniebild eines jungen Edelfräuleins, fast en face, im reichsten Renaissance-Kostüme, zur Falkenbeitze ausgerüstet. Das roth-blonde Haar schmücken reich ornamentirte Pfeile, den Hals eine goldene Kette; über dieSchnebbentaille hat sie die Falkentasche umgegürtet; in der Rechten hält sie das Falkenhäubchen, auf der Linken den Lockvogel. Prachtvolles Bild. 107 × 79 cm.
103. A.[lfred] Meyer, moderner Meister [1832–1904]. ***Portrait der Königin Victoria von England*****.** Profilbrustbild, plastisch gemalt, in einem Medaillon,das von prächtigem Blumenkranz mit oberer Krone umrahmt wird. Vorzüglich ausgeführtes Pastellbild. Unten rechts bezeichnet: A. Meyer août 1855. 82 × 66 cm[120].
104. A.[lfred] Meyer, moderner Meister [1832–1904], ***Portrait der Kaiserin Eugenie von Frankreich***. Gegenstück zum Vorgen in gleicher Fassung und gleicher Ausführung. Unten rechts bezeichnet: A. Meyer, août 1855. Gleiche Grösse. Die beiden vorstehend verzeichnten Bilder weurden bei Gelegenheit der Zusammenkunft der beiden Regentinnen in Havre 1855 ausgeführt.
105. Jan Miel (Manier), ***Bauernfest.*** Vor der Schenke sitzt zechend und singend eine Bauerngescllschraft um einen Tisch; links Dudelsackbläser. Leinwand 38 × 47 cm.
106. Pierre Mignard (1610–1695), ***Portrait der Margaretha von Valois*****.** Lebengrosses Brustbild in Dreisviertel-Wendung nach links mit einem schwarzen Schleier über das blonde Lockenhaar. Sie trägt ein schwarzes Gewand mit weissem Kragen und Puffenärmein; den Hals schmückt eine Perlenkette. Wirkungsvolles Bild. Leinwand. 73 × 53 cm.
107. Monogrammirt: S. O. T., ***Brustbild eines Mannes.*** Im Profil nach rechts, den Kopf fast en face, der mit rother Haube une grüner Klappmütze bedeckt ist, er trägt ein pelzverbrämtes Gewand. Gutes Bildchen. Auf der Schulter ein Blatt mit dem Monogramm Sot. Aufgeheftet. Holz, 21 × 17 cm.
108. H. Mühlich, moderner meister, ***Schuster seinen Vogel unterrichtend***. An seinem Arbeitst ne sitzt ein älterer Schuster mit Vogelorgel, den auf seinen Käfif sitzenden Finken unterrichtend; links der Lehrjunge:

[117] Nici un artist cu acest nume nu figurează în dicţionarele biografice ale artiştilor.
[118] Nici un artist cu acest nume nu figurează în dicţionarele biografice ale artiştilor.
[119] Pictor de subiecte militare şi de scene de gen, aparţinând şcolii franceze.
[120] Pictor şi emailor, lucrează începând cu 1858 în Manufactura din Sèvres.

den Boden bedecken in wildem Durcheinander Handwerkszeug. Stiefel, etc. Humoristisches Bildchen. Unten rechts bezeichnet: Mühlich. Leinwand. 46 × 39 cm[121].

109. Caspar Netscher (1639–1684), ***Dame mit Dienerin*****.** An einem Erdhügel lehnt, dargestellt bis zum Knie, eine junge Dame in gelbem Gewande mit blauseidenem Ueberkleide; ihr überbringt ein Negerin einen prächtigen Blumenkorb. Leinwand auf Holz gezogen. 31 × 27 cm.

110. Oberdeutsche Schule, ***Altarflügel***. Die Heilgen Sebastianus und Rochus im Vorgrunde einer reichen Gebirgslandschaft stehend; zwischen ihnen ein Engel in reich drapirter gelber Albe; in der Höhe ein Renaissance-Ornamentenbogen, der wie die Heiligenscheine vergoldet. Interessantes Bild. Holz. 85 × 46 cm.

111. Jan van Ossenbeek (1627–1678), ***Jahrmarkt.*** Weit ausgedehnte Gebirgslandschaft mit Schlössern auf Bergen etc.; links das Stadtthor; auf dem freiem Platze vor demselben sind, denz ganzen Vorgrund einnehmend, Zelte und Buden aufgeschlagen, vor denen zahlreiche Schaulustige, Reiter, etc. Leinwand. 72 × 98 cm.

112. Adriaan van Ostade, (Manier), ***Bauern-Interieur.*** Bauern-Familie in ärmlich ausgestatter Stube; im Hintergrunde links eine Frau das Kind reinigend; im Vorgrunde rechts Alte einen Mann lausend. Holz. 24 × 35 cm.

113. Isack van Ostade (1621–1649), ***Mönche.*** In einer Klause sind fünf Mönche versammelt; einer derselben, in vorgertrücktem Alter, wärmt sich inks an offenem Kohlenfeuer seinen Fuss. Geistreiches Bildchen. Holz, 32 × 22 cm.

114. Palamedes Palamedesz gen Stevaerts (1607–1638), ***Schlachtbild***. Am Fusse einer Festung, von der geschossen und Pechkränze geworfen werden, w¨thet ein furchtbarer Kampf und Hangemenge; der wütter ist mit Gefallen und Armatur-stücken bedeckt. Reiche Composition. 74 × 112 cm.

115. Penod, Moderener Meister***, Mädchen mit Blumenkorb***. Hütfigur eines jungen Mädchens in weissem Kleide und violettem Mieder, Rosen im Lockenhaar, in beiden Händen einen Korb mit prächtigem Blumenbouquet tragend. Landschaftlicher Hintergrund mit Waldingang. Vorzüglich ausgeführtes grosses Pastellbild. Bezeichnet: «Penod, 1855». 82 × 65 cm. In Rahmen unter Glas[122].

116. Penod, Moderener Meister, ***Mädchen mit Fruchtkorb***. Knigefigur eines jungen Mädchens, das struppige Lockenhaar mit Blumen durchflochten; in beiden Händen trägt dasselbe einen Korb mit Pfirsichen. Landschaftlicher Hintergrund mit Gebirgsee und Gruppen hoher Bäume. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausfürsrung. 82 × 65. In Rahmen unter Glass.

117. J.[ean-Paul-Innocent-Auguste de] Pinelli, moderner meister [1823–1890], ***Die Discordia***. Allegorische Gruppe zweier antikisirender Figuren im Vorsgrunde einer Landschaft mit hohen Bäumen und gewaltingen Säulen. Grosser in Tusche gut ausgeführter Carton. 51 × 67 cm[123].

118. Giacomo da Ponte gen. Bassano (1510–1592), Monatsdarstellung mit dem Schweineschlachten. ***Composition.*** Gutes Bild. Leinwand. 92 × 131 cm.

119. Giacomo da Ponte gen. Bassano (1510–1592), ***Das Innere einer Bodega*****.** An einem besetzten Tische sitzen zechend und singend zwei junge Männer und Mädechen; im Vorgrunde rechts Obstverkäuferin, links Violinspieler. Leinwand. 56 × 73 cm.

I20. Giacomo da Ponte gen. Bassano (1510–1592), ***Wäscherinnen.*** In einem Bache sind mehrere Mädchen bei der Wäche; dabei Schäfer die flöte blasend, Verkäufer und andere Personen.

121. Franz Pourbus (1545–1581), ***Weibliches Bildniss*****.** Brustbild einer Dame mit hoher Frisur, in reich mit Gold gesticktem Gewande und grossem Spitzen-Ringkragen. Holz. 27 × 21 cm.

122. Nicolas Poussin (1594–1665), ***Mythologische Darstellung***. Im Vorgrunde einer romanitischen Gebirgslansdschaft wird eine verwundete Nymphen der Diana von ihrem Gelibten getragen, begleitet von dem kleine Amor. Leinwand. 61 × 71 cm.

123. Jan Antonisz van Ravesteijn (1572–1637). ***Männliches Bildniss***. Lebengrosse Halbfigur eines junges Mannes in Dreivirertel-Weldung nach rechts, in schwarzem gemusterterm. Gewande mit Halskrause und Manchetten; in der Rechten hält er eine Rose. Lebenswahr aufgefasstes, sehr guets Bild. Ober links bezeichnet: 1597 A. Holz. 75 × 58 cm.

124. Rembrandt Harmensz van Rijn (1607–1669). ***Simson und Delila***. Simson zur Erde liegend wird von Kriegsknechten gefesselt. Im Hintergrunde entfernt sich Delila mit dem abgeschoorenen Haarre desselben. Interessantes grau in grau gemaltes Bild. Angeblich Originalskizze des grossesn Bildes in der Grätl. Schöbornschen Gallerie zu Wien. Leinwand. 46 × 57 cm.

125. Nach Rembrandt Harmensz van Rijn (1607–1669), ***Der Goldwäger***. An einem mit Geldsächen besetzten Tische sitzt vor geöffnetem Buche, Geld, wägend ein Mann mit Klappmütze und pelzverbrämtem

[121] Nici un artist cu acest nume nu figurează în dicționarele biografice ale artiștilor.
[122] Nici un artist cu acest nume nu figurează în dicționarele biografice ale artiștilor.
[123] Pictor de istorie și portrete, aparținând școlii franceze, el participă la Saloanele de la Paris din 1844 până în 1878.

Rocke; er reicht dem links neben ihm auf der Erde knieenden Gehülfen einen gefülten Sack. Vorzügliche Wiederholung der durch die Radirung bekannten Composition. Holz. 25½ × 20½ cm.
126. Guido Reni (1575–1642), Cleopatra sich den Tod gebend. Cleopatra, in reichem Gewande mit prächig drapirtem rothem Mantel, hält mit der Linken die Schlange an den entblössten Busen; der neben gewandte Kopf mit dem Ausdrucke des hinghebenden Schmerzes. Sehr schönes Bild. Leinwand. 120 × 96 cm.
127. Hyacinthc Rigaud (Schule), ***Portrait.*** Lebensgrosses Brustbild eines Edelmannes in Dreiviertel-Wendung nach links, mit bartlosem Gesicht und langer Allonge-perrücke, eine reiche Spitzenkravate über das schwarze Gewand. Leinwand. 62 × 50 cm.
128 Jacopo Robusti gen. Tintoretto (1519–1594), ***Die Grablegung Christi***. Von Joseph von Arimathia gehalten, liegt der Leihnam Christi vor dem Grabe auf der Erde. Rechts die trauernde Madonna, Johannes, und die hl. Frauen. Leinwand. 73 × 98 cm.
129. Jacopo Robusti gen. Tintoretto (1519–1594), ***Christi Einzug in Jerusalem***. Christus auf dem Esel sitzend, begleitet von seinem Jüngern, hält unter den jauchzenden Zurufen einer zahlreichen Menge seinen Einzug durch das Stadthor. Pastos gemaltes Bild von figurenreicher Composition. Leinwand. 75 × 133 cm.
130. Theodorus Rombouts (Antwerpen, blühte 1660–1690), ***Das Urtheil des Paris.*** Im Vorgrunde einer Gebirgslandschaft sitzt links Paris; hinter ihm Merkur; vor ihm die drei Göttinnen: bei Venus Amor mit Köcher und Bogen. Sehr schönes, vorzüglich ausgeführtes grosses Bild und wohl ein Hauptwerk des Meisters. Leinwand. 112 × 158 cm.
131. Salvator Rosa (Schule), ***Viehstück.*** Im Vorgrunde einer nach links weit ausgedehnten Landschaft lagert eine Heerde; rechts sitz am Füsse Baum eines hohen das Hirtenpaar. Leiwand. 55 × 52 cm.
132. Petrus Paulus Rubens und Schule (1577–1640), ***Die Frau des Rubens dem Bade entsteigend.*** Dieselbe sitzt völlig nackt im Profile nach rechts, einen rothen Mantel leicht überrgeworfen. Sehr gute angeblich Original Skizze. Holz. 65 × 49 cm.
133. Petrus Paulus Rubens und Schule (1577–1640), ***Die hl. Familie***. Halbfigur der Madonna, das Jesuskind auf dem Schoosse welches in der Rechten ein Kreuz halt; links der hl. Joseph. Leinwand. 80 × 64 cm.
134. Petrus Paulus Rubens und Schule (1577–1640), ***Die drei Grazien***. Dieselbe tanzen, sich umschlungen haltend, im Vorgrunde einer Landschaft. Leinwand. 59 × 39 cm.
135. Petrus Paulus Rubens und Schule (1577–1640), ***Bachanal***. Bachus mit mehreren Bachantinnen lagernd; im Hintergrunde Ceres und Saturn; im Vorgrunde drei Amoretten mit einem Delphin spielend. Leinwand auf Holz gezogen. 26 × 35 cm.
136. Petrus Paulus Rubens und Schule (1577–1640*),* ***Madonna mit dem Kinde und dem hl. Johannes***. Im Vorgrunde einer Waldlandschaft sitzt Madonna, das Jesuskind auf dem Schoosse, welchen den kleinen Johannes umarmt. Höbsches Bild. Holz. 59 × 70 cm.
137. Petrus Paulus Rubens und Schule (1577–1640), ***Mythologische Darstellung.*** Venus et Amor, Herkules, Saturn und Fama, nebst anderen Gottheiten, unter einer reichen Architectur versammelt. Leiwand. 120 × 88 cm.
138. Petrus Paulus Rubens und Schule (1577–1640), ***Der Triumphzug der Amphtrite.*** Amphitrite an der Seite des Posseidon, auf einem von zwei Seepferden gezogenen Wagen über das Meer fahrend, umgeben von zahlreischen Meergottheiten. Leinwand. 120 × 80 cm.
139. Petrus Paulus Rubens und Schule (1577–1640), ***Kindergruppe***. Zwei todte Kinder auf der Erde legend. Grau in Grau auf schwarzem Grunde gemalt. Leinwand. 49 × 80 cm.
140. Georg Philipp Rugendas (1660–1742), ***Kriegsscene***. Im Vorgrunde eines Gebirgsterrains richten zwei Soldaten einen neben Geschütz und Armaturstücken liegenden Gefallenen auf; rechts einre Gruppe dreier Reiter. Unten links bezeichnet: Rugendas, G. Ph. 1730. Leinwand. 43 × 60 cm[124].
141. Salomon van Ruijsdael (– 1670), ***Landschaft mit Waarentransport***. Durch einen Hohlweg des Vorgrundes kommt unter reicher Bedeckung von Reitern und Fusssoldaten ein zweibespannter hochbeladener Karren; im Mittelgrunde des rechts sich weit ausdehnenden hügeligen Terrains steht bei einer Gruppe von Bäumen und Buschwerk ausschauend ein Reiter. Verzügliches, in braunem Tone gehaltenes Bild. Holz. 37 × 57 cm.
142. Salomon van Ruijsdael (– 1670), ***Landschaft***. Durch den Mittelgrund zieht sich ein Fluss, auf dessen Ufer im Vorgrunde drei Figuren, deren eine bei einem gezäumten Esel beschäftigt; die hügelige Fernsicht des Hintergrundes mit kastellartigen Gebäuden, schliesst ein hoher Gebirgszug ab. Holz. 34 × 48 cm.
143. Johann Schlesinger (Master von Sausenheim + 1840), ***Spielende Kinder.*** Auf einem freien Waldplatze drei Kinder, Karten spielend; bei ihnen steht in zerlumpter Kleidung ein Knabe, die Geige

[124] Probabil tabloul Überfall, ulei pe pânză, 40 × 58 cm, vândut la Dorotheum, Vienna, 22 mai 1962, n° 82, ill. 14. vezi Anke-Charlotte Hold, G. Ph. Rugendas (1666–1742) Gemalde und Zeichnungen, Munich, Seaneg, 1996, p. 244, nota G. 110, ilustrat.

spielend. Interessantes Bildchen in französischem Geschmack. Unten rechts bezeichnet: Schlessinger pinx: 1790. Leinwand. 32 × 45 cm.
144. Johann Schlesinger (Master von Sausenheim - + 1840), ***Herumziehende Musikanten***. Vor einem Bauernhause musiciren drei Kinder in zerlumpter Kleidung; in der halbgeöffneten Thüre zuhörend Frau mit zwei Kindern. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
145. Martin Schongauer (Schule), ***Der Tod der Maria***. Maria, auf dem Sterbelager sitzend, von Johannes und Paulus gehalten; in der Umgebung die andren Apostel. Interessantes Bild. Holz. 94 × 56 cm.
146. Schweiser Meister XVI Jahrh., ***Zunfttafel der Büchenmeister von Winterthur, in form eines Klappaltärchens mit oberer, von zwei Karyatiden gehaltener Schräge.*** Das Mittelbild zeigt die Standfigur des hl. Severus im Bischofsornate, die Flügel Sprüche und Kostümfiguren der Zunftmeister. Auf den Aussenflügeln der Doppeladler. Interessantes Stück, mit Jahreszahl 1598. 82 × 66 cm.
147. Elisabeth Sirani (1638–1665), ***Die Verkündigung Mariae in einer Gruppe zweier Kniefiguren.*** Vorzüglich ausgeführte grosse Miniatur auf Pergament, mit Goldöhung. 19½ × 23½ cm.
148. S. A. Smith, Mitglied der Malersacademie zu London, ***Sumpflanschaft.*** Den ganzen Vorgrund nimmt ein Wasser ein, welches von Hugeln, Bäumen, Buschwerk und Gestrüpp begrenzt ist; auf demselben, im Mittelgrunde links ein Kahn. Abendstimmung. Leinwand. 76 × 91 cm.
149. Spanische Schule, ***Job auf dem Misthaufen sitzend.*** Vor einer Säulenruine sitzt Job nackt auf dem Misthaufen; ringsum die ihn verhöhenden Freunde. Interessantes Bild von wirkkungsvollem Lichteffekt. Leinwand. 93 × 75 cm.
150. Barth. Spranger (Schule), ***Venus und Amor***. Vor einem runden Tische kniet Venus ihre Fackel an einer entzünden, die der auf ihrem Schoose knieende Amor hält. Holz. 35 × 27 cm.
151. Jan Steen (1626–1679), ***Milchmädchen.*** An einem Bretterzaune sitzt ein Milchmädchen in obscöner Stellung; vor ihr stehen die Bottiche. Vorzüglisches Bild. Leinwand. 31 × 24 cm.
152. Jacques Stella, der französische Raphaël; (1596–1657), ***Die hl. Familie***. Vor einem rothen Vorhange sitzt Madonna, das gewickelte Jesuskind auf dem Schoosse haltend. Rechts hinter ihr der hl. Joseph in einem Buche lessend; links Blick in eine Landschaft. Holz. 42 × 35 cm.
153. H. Stoecklin (Manier), ***Mons Calvariae.*** In Innern der Kirche Staffage von Türken und Pilgern. Die Aufschriften der hl. Orte in Gold. Holz. 46 × 34 cm.
154. Abraham van Stork (1650–1708), ***Marine.*** Rechts das offene Meer, auf dem grosses Segelschiff und Boote; auf dem Ufer Lastthier-Treiber und Kaufleute; links Festung mit Waschtthurm. Leinwand. 72 × 92 cm.
155. Abraham van Stork (1650–1708), ***Marine.*** Links das offene Meer mit mehreren reich bewimpelten Schiffen und Booten; das mit Figuren staffirte Ufer rechts gebirgig mit grossen Ruinen. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
156. Jurriaan van Streck (1632–1678), ***Stillleben.*** Auf einem Tische stehen dicht gruppirt um einen grossen prächtigen Pokal Henkelkrug, Schale und Delfter Schüsseln mit prächtigem Obst, Zinnteller mit Käse und Brod. Schönes Decorationsbild. Leinwand, 130 × 101 cm.
157. Jurriaan van Streck (1632–1678), ***Stillleben***. Auf einem Steintische mit nach rechts geschobener grünseidner Decke, stehen in hübscher Gruppirung gefülte Glashenkelkanne, Glas, Fayence-Schale mit Obst, angeschnittene Melone, etc. Hübsches Decorationsbild. Leinwand. 117 × 94 cm.
158. Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), ***Die Verzückung der hl. Johanna von Valois.*** Vor einer reichen Kirchenarchitectur legt der im Nonnengewande knieeden Heiligen Madonna den Rosenkranz um; der hl. Joseph rechts ihr den Schleier; in der Höhe, von reicher Engelglorie umgeben, der Heiland ihr die Krone bringend. Sehr schönes, vorzüglisch gemaltes Bild. Leinwand. 60 × 78 cm.
159. Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), ***Odysseus und Kalypso***. Odysseus in den Armen der Nymphe liegend, die ihn mit Blumen bekränzt; im Vorgrunde links Amor. Landschaftlischer Hintergrund mit dem Portale des Schlosses zu Würzburg. Gut ausgeführtes Friesbild. Leinwand. 48 × 132 cm.
160 Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), ***Odyseus verlässt Kalypso***. Der Held wird von Mentor aus den Armen der traurig dasitzenden Nymphe entführt. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
161. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), ***Portrait einer Fürstin***. Lebensgrosses Hüftbild in Dreiviertel-Wendung nach links, das Lockenhaar mit Diadem und Federn geschmückt. Sie trägt ein violettes, spitzenbesetztes Kleid; um den Hals ein Medallion an Perlenkette; die Rechte lehnt sie auf lehnt sie auf ein rothes Kissen, auf dein Krone und Scepter liegen. Interessantes, gutes Bild. Leinwand. 95 × 79 cm.
162. Joseph Christoph Treu (1738–1799), ***Der Liebesantrag***. Im Vorgrunde einer Gebirgslandschaft macht ein Kavalier einer auf Erdhügel sitzenden Dame seine Erklärung. Composition und Costüme in der Manier des Watteau. Leinwand. 72 × 100 cm.

163. Joseph Christoph Treu (1738–1799), ***Das überrachste Liebespaar***. An einem Waldeingange rechts sitzt ein reichgekleidestes Paar in zärtlicher Umarmung: im Gebüsche erscheinen, sie überraschend, eine Frau und zwei Männer. Gegenstuck zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
164. Unbekannte Meister, ***Blumen und Fruchtstück***. Auf einem Steinsockel steht ein Korb mit prächtigem Blumenstrauss; davor eine Schale mit Birnen, Äpfeln und Trauben. Vorzüglisch ausgeführtes Pastellbild. Leinwand. 72 × 92 cm. In Rahmen unter Glas.
165. Unbekannte Meister, ***Genrebildchen***. Alter mit kahlem Kopfe, greisem Barte, im Lehnsessel sitzend, einer vor ihm stehenden reich gekleideten Dame eine Stelle in einem Buche zeigend. Leinwand. 21 × 17 ½ cm.
166. Unbekannte Meister, ***Isaak segnet Jakob***. Isaak auf Ruhelager segnet den vor ihm knieenden Jakob; links die Mutter. Leinwand. 25 × 31 cm.
167. Unbekannte Meister, ***Job auf dem Misthaufen sitzend***. Gruppe dreier Figuren in Landschaft. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
168. Unbekannte Meister, ***Zwei männliche Brustbilder***. Leinwand. 18 × 21 cm. 2 Stück.
169. Tiziano Vecellio (1477–1576), ***Ruhe der Diana auf der Jagd***. Diana sitzt, vom Rücken gesehen, auf rothem Tuche; bei ihr eine Nymphe und verschiedene Hunde, deren einer sie beleckt. Leinwand. 96 × 135 cm.
170. Tiziano Vecellio (1477–1576), ***Madonna mit Kinde.*** Lebensgrosse Halbfugur der Gottesmutter in rothem Gewande und weissem Kopfschleier, das auf ihren Armen sitzende Jesuskind liebkosend an sich drückend. Interessantes Bild. Wahrend des poln Aufstandes 1830 mitgenommen. Leinwand. 61 × 48 cm.
171. Venezianische Schule, ***Triumphung der Venus.*** In einem von drei Delphinen gezogenen Muschelwagen fährt Venus, umschwärmt von Meergottheiten und Amoretten, durch die Fluthen. Schönes Bild. Leinwand. 48 × 64 cm.
172. Adriaan van de Venne (1589–1662), ***Vor der Schenke***. Um umgestürzte Tonnen sitzen trinkend und würfelnd fünf Figuren; linksq die Wirthin einen gefüllten Krug bringend; rechts Bettlerfamilie. Drastische Composition. Leinwand. 67 × 87 cm**.**
173. Paolo Caliari gen. Veronese (1528–1588), ***Die hl. Familie***. Im Vorgrunde einer Gebirgslandschaft sitzt links bei einer Baumgruppe Madonna, das ein Kreuz haltende Jesuskind auf dem Schoosse, rechts der kleine Johannes mit dem Lamme; hinter der Gottesmutter der hl. Joseph in einem Buche lesend. Leinwand. 57 × 54 cm.
174. Paolo Caliari gen. Veronese (1528–1588), ***Die Anbentung der Hirten.*** Vor einer Saulenarchiecktur liegt das neugeborene Jesuskind auf dem Strohlager. Links Maria und Joseph; rechts die anbeteden Hirten; in der Höhe der verkündende Engel. Leinwand. 61 × 74 cm.
175. Paolo Caliari gen. Veronese (1528–1588), ***Die hl. Magdalena***. Lenensgrosse Halbfigur mit verzückt nach oben gewandtem Blicke über dem Todtkopfe betend, ein blaues Tuch leicht übergeworfen. Das Haar fällt in langen Locken über den entblössten Busen. Leinwand. 78 × 63 cm.
176. Paolo Caliari gen. Veronese (1528–1588), ***Die Stärcke und die Enthaltsamkeit***. Zwei weibliche allegorische Figuren mit inhren Attributen. Ähnlich der in der Pinakothek zu München befindlichen Suite des Meisters. Leinwand. 98 × 74 cm.
177. Paolo Caliari gen. Veronese (1528–1588), ***Glaube und Hoffnung***. Zwei allegoriche weibliche Figuren derselben Suite in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
178. A.[lfred] G.[omersal] Vickers, moderner Meister in London, [1810–1837], ***Landschaft aus der Gegend von Nieuwpoort.*** Den ganzen Vorgrund nimmt ein seichtes Wasser ein, auf dem mehrere Segelboote und Kähne. Das Ufer hügelig, von Figuren, Wagen, etc. belebt. Links mehrere Hütten zwischen Gruppen hoher Bäume. Sehr schönes, geistreiches Bild. Leinwand. 72 × 102 cm.
179. Jacomo Viktor (lebte um 1663 im Venedig), ***Geflügelstück***. Vor einem grossen Stein, auf dem Kasserole und Flasche stehen, sitzen zwei Hühner; links eine Taube auf dem Neste. Leinwand. 62 × 75 cm.
180. Jacomo Viktor (lebte um 1663 im Venedig), ***Geflügelstück***. Henne und zwei Tauben bei Futtertrog und Schenkkanne im Vorgrunde einer Landschaft. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
181. David Vinck-Boons (1578–1629), ***Kleine Waldlandschaft.*** Im Vorgrunde rechts eine Gruppe hoher Baume. Feine kleine Studie. Holz. 12½ × 8½ cm.
182.V[incent] de Vos, moderner Meister [1829–1875], ***Thierstück***. Pudel einer Savoyardenbande, neben Trommel, Teppich und Stock sitzend. Seher gutes Bildchen. Unten rechts bezeichnet: de Vos. Holz. 18 × 24 cm[125].

[125] Pictor animalier şi de naturi moarte, aparţinând şcolii belgiene.

183. Hans Wagner gen. Hans von Culmbach (Schüler des A. Dürer + 1545), ***Alterfügel***. Auf der Innenseite die Standfigur des hl. Paulus in rothem Mantel mit Schwert, bei einer Weinrebe; der Hintergrund vergoldet und mit Punzornamenten. Auf der Rückseite der hl. Petrus mit Schlüssel und Buch vor Teppichmusterung. Holz. 124 × 45 cm.
184. Hans Wagner gen. Hans von Culmbach (Schüler des A. Dürer + 1545), ***Alterfügel***. Ähnlich und Gegenstück. Auf der Innenseite der hl. Jacobus, auf der Aussenseite die hl. Katharina in reichgemustertem Gewande. Holz. Gleiche Grösse.
185. Franz Edmund Weirotter (1730–1771), ***Flusslandschaft***. Den Mittelgrund nimmt ein breiter Fluss ein, auf dem Ufer links, an dem mehrere Kähne landen, Bauernhäuser zwischen Bäumen und Buschwerk; um Ufer rechts im Vorgrunde Reiter und Knabe. Leinwand. 36 × 54 cm.
186. Franz Edmund Weirotter (1730–1771), ***Flusslandschaft***. Rechts Waldeingang mit hohen Bäumen und Buschwerk, zwischen dem mehrere Gehöfte liegen; auf dem breiten Wege des Vorgrundes Karren und Lastthiere. Links schlängeit sich vom fernen Hintergrunde her ein breiter Fluss, auf dessen Ufern mehrere Figuren. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.
187. Pieter Wouverman (1623–1683), ***Die Hufschmiede***. An Fusse eines Hügels, auf dem grosse Ruine, beschlagen zwei Hufschmiede den vom Fuhrmann gehaltenen Karrengaul. Gutes Bild. Leinwand. 28 × 36 cm.
188. Pieter Wouverman (1623-1683), ***Die Hufschmiede***. Links zwei Hufschmiede einen Schimmel beschlagend, dessen Reiter abgestiegen, sich mit einem andern Reiter unterhält. Gegenstück zum Vorigen in gleicher Ausführung. Leinwand. Gleiche Grösse.

* Ne îndeplinim cea mai plăcută dintre îndatoriri exprimându-ne întreaga recunoştinţă faţă de toţi cei ce ne-au ajutat în întreprinderea acestui studiu, comunicându-ne documente şi informaţii bibliografice: doamna Letiţia Buruiană, doamna Carmen Dobre, doamna Adriana Dumitran, domnul Sorin Iftimi, domnul Adrian-Silvan Ionescu, doamna Doina Lemny, domnul Radu Moţoc, răposatul domn Petre Oprea, doamna Elena Popescu, doamna Mihaela Varga. Ţin să-i mulţumesc doamnei Monica Vlaicu pentru traducerea din germană a scrisorilor citate, doamnei Cristina Ion pentru revizuirea manuscrisului acestui articol şi doamnei Daniela Arţăreanu pentru traducerea sa din limba franceză.

«EST-CE UNE FEMME OU UN ŒUF ?», LA PARTICIPATION REMARQUÉE DE BRANCUSI À L'ARMORY SHOW

de DOINA LEMNY

Résumé

«Is she a Lady or an Egg?», titrait avec provocation la presse américaine[1], en s'interrogeant sur une des cinq sculptures de Brancusi présentées dans l'exposition de l'Armory Show, en 1913: Le Baiser, 1907–08, plâtre, Muse endormie, 1910, plâtre, Une Muse, 1912, plâtre, Mlle Pogany I, 1913, plâtre, Torse de femme, 1912, marbre, cette dernière prêtée par Arthur B. Davies seulement à New York.

Keywords: Brancusi, Armory Show; *le Baiser*; *Une Muse*; *Pogany*.

L'exposition *Armory Show at 100*, organisée à New York du 11 octobre 2013 au 23 février 2014, a donné l'occasion à de recherches approfondies pour réunir les œuvres ayant participé à cette exposition du début du XX^e siècle qui a marqué l'ouverture de l'espace américain à l'art moderne européen. Pendant la préparation de l'exposition anniversaire, Christie's envisageait de présenter lors de la vente *Impressionist and Modern Art Evening Sale* le 7 novembre 2012 à New York un plâtre de Brancusi: *Une Muse* (réf. Bach no. 108). (Fig. 1) La nouvelle est tombée sur moi comme un tonnerre car des cinq œuvres présentées par Brancusi à Armory Show, deux avaient des localisations incertaines: *Le Baiser* (plâtre, 1907–08) et *Une Muse* (plâtre, 1912). Cette dernière, achetée à l'artiste par Walt Kuhn en 1912, a reçu ce titre lors de sa présentation à l'Armory Show en 1913: dans une lettre que Brancusi adresse à Walt Kuhn le 20 juin 1917, il précise: «Cette sculpture a été intitulée à l'exposition internationale de New York (une muse) et votre appellation ne diffère pas car les muses ont toujours quelque chose de différent qui les distingue l'une de l'autre» [sic][2]. Ce titre convenait parfaitement à Brancusi, qui, se trouvant en plein développement de sa série des *Muses*, souhaite lui accorder une identité par rapport à la *Muse endormie* à laquelle il travaillait depuis 1909.

Il ne me semble pas inutile de rappeler que, depuis son arrivée à Paris, Brancusi ne cesse de sculpter des «portraits » de femmes et d'enfants. Très vite, pour le buste de la baronne Renée Irana Frachon qui lui posait, Brancusi renonce au buste – aux épaules et au cou – pour se concentrer sur la beauté de la tête, un ovale presque parfait marqué par de fines allusions aux traits physiques. Brancusi couche la tête, élimine les détails inutiles et ne conserve, dans une première version, qu'un visage lisse où les yeux fermés sont seulement suggérés. La chevelure, simplement marquée par des incisions parallèles dans le marbre qui dessinent à l'arrière de la tête un petit chignon, ne vient pas rompre l'harmonie de l'ensemble. Sa *Muse endormie* n'est plus un buste de la baronne Frachon, mais une œuvre complexe exaltant la beauté et l'harmonie féminine, la quiétude d'un visage au repos. C'est l'une des premières tentatives du sculpteur de sublimer la féminité. Poursuivant sa recherche du portrait de femme, Brancusi reprend la tête épurée de la baronne Frachon qu'il maintient sur la verticale et dont il précise l'attitude de méditation. C'est *Une Muse* (qu'un article du *New York Times* du 16 mars 1913 reproduit en médaillon légendé très justement «*Une Muse: A Progressive Bust*»). Cette dernière sera à l'origine d'une longue série de *Mlle Pogany* à laquelle il travaillera pendant vingt ans. Comme pour la *Muse endormie*, le sculpteur efface les traits physiques au profit des yeux écarquillés – qui semblent sortir des orbites –, mettant l'accent sur la position penchée de cette tête soutenue par un cou allongé et sur un regard presque aveugle.

Si le marbre de cette œuvre, *Une Muse*, est conservé au Solomon R. Guggenheim Museum, le plâtre vendu par Christie's vient compléter la série de ces œuvres intitulées *Une Muse*. La parfaite blancheur, sans

[1] *New York American*, 24 février, 1913, p. 8.

[2] Citée aussi par Teja Bach, *Constantin Brancusi, Metamorphosen Plasticher Form*, Cologne, Dumont, 1987, p. 436.

traces de gommages, et d'autres substances utilisées pour la fonte, ainsi que les dimensions (45,7 cm de hauteur) nous confirme que nous avons ici une œuvre réalisée par Brancusi dans ce processus de l'évolution de ce thème, et non pas un plâtre qui aurait servi à la fonte des trois versions ultérieures en bronze poli (1917, 1918, 1919). Ce plâtre qui garde les traces de cette utilisation se trouve dans les collections du Musée national d'art moderne de Paris (Fig. 2).



Fig. 1. *Une Muse*, 1912, plâtre, collection particulière.

Si ce plâtre a contribué à reconstituer l'ensemble d'œuvres ayant été présentées en 1913 à New York, le mystère reste entier pour *Le Baiser* ayant appartenu à Walter Pach (Fig. 3). Il faut remarquer que Pach qui, pendant ces fréquentes visites à l'atelier du sculpteur en 1912, a réussi à obtenir la confiance de Brancusi, et même son amitié, au point où le sculpteur lui offre un plâtre de son *Baiser*, impressionné par son amour pour sa future épouse, l'artiste allemande, Magdalene Frohberg. C'est un des huit plâtres tirés d'après *Le Baiser* en pierre qui a été acheté par un collectionneur roumain et qui se trouve actuellement dans les collections du Musée d'art de Craïova, en Roumanie. Pach prête son plâtre à Armory Show: à New York, il est présenté sous le titre français: *Le Baiser* (n° 616), alors qu'à Chicago (n° 24), et à Boston (n° 6), il apparaît sous le titre anglais *The Kiss*. Après l'événement de l'Armory Show, Walter Pach reprend sa sculpture et informe l'artiste de cette reprise tout en soulignant son attachement à l'œuvre et au sujet: «Nous avons le moulage de votre *Baiser* entre deux fenêtres où il reçoit un éclairage presque de plein air, et en dessous, la grande photographie du monument au cimetière que vous aviez l'amabilité de me donner à Paris et qui figurait à la grande exposition de 1913. Ça nous fait une joie continuelle – et c'est si bien placé»[3] (Fig. 4). Depuis cette lettre du 10 avril 1914, nous savons, par le catalogue raisonné de Friedrich Teja Bach, qu'elle aurait rejoint la collection de J. D. Rockefeller, et puis, ses traces sont perdues. J'ai beau espéré avoir, à l'occasion de

[3] Lettre de Pach à Brancusi du 10 avril 1914, Fonds Brancusi, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.



Fig. 2. *Une Muse*, 1917, plâtre, Mnam, Paris.



Fig. 3. *Le Baiser*, 1907–1908, plâtre, photo, Mnam, Paris.



Fig. 4. *Le Baiser*, 1909, pierre calcaire, cimetière de Montparnasse, Paris.

l’exposition organisée cette année par la New York Historical Society, la même nouvelle de la part d’une maison de vente ou d’un collectionneur anonyme, qui nous signale l’existence de cette œuvre. La spécialiste de Walt Pach, Laurette E. McCarthy, s’est jointe à moi dans cette recherche avec l’espoir que cette grande exposition de New York dévoilerait d’autres secrets concernant les œuvres présentées en 1913. A travers cette investigation, nous espérons rendre plus visible la présence de Brancusi à cet événement qui a déclenché d’abord la curiosité, ensuite l’admiration du public et des collectionneurs américains. Tout le monde a retenu plutôt les têtes ovales réalisées par Brancusi, dont *M^lle^ Pogany* qui a posé le plus de questions au public et à la presse, devenant une source d’inépuisables commentaires et de titres provocateurs dans les journaux, tels que: “a hardboiled egg balanced on a cube of sugar” [un œuf sur un cube de sucre] ou un *Bust of a Gloom* (Fig. 5). Mais l’absence de l’installation de Chicago et de Boston d’une œuvre majeure, *Torse de femme* (1912) en marbre, qu’Arthur B. Davies a prêtée seulement à New York n’a pas été remarquée (Fig. 6). De toute manière le public avait retenu ce qui était de plus choquant pour le regard et s’est fait un plaisir de commenter avec beaucoup d’ironie les œuvres de Brancusi qui restera pendant longtemps dans sa mémoire comme «le sculpteur qui met tous ses œufs dans le même panier»[4]. C’est une des raisons de la confusion du nombre d’œuvres de Brancusi qui ont été présentées à L’Armory Show: tantôt cinq, tantôt huit, tantôt neuf. A un regard plus attentif du catalogue, on constate que le sculpteur roumain était présent à L’Armory Show à New York avec cinq sculptures, du numéro 616 au 620, à Chicago, avec quatre sculptures du numéro 24 au 27 et à Boston, avec les mêmes quatre sculptures du numéro 6 au numéro 9, qui n’étaient identifiées que par leur titre. Or dans l’œuvre de Brancusi, le titre n’indique que le nom d’une série: plusieurs *Muses* ont été sculptées jusqu’à cette date, plusieurs *Mlle Pogany* et plusieurs *Baiser*. L’Armory Show Data Base de New York Historical Society, dresse une liste de neuf œuvres de Brancusi qui, à un regard plus attentif, indique très bien les sculptures ayant participé à l’exposition. On peut constater que les quatre sculptures en plâtre sont accompagnées de leur référence: en pierre (*Le Baiser*), en marbre (*Muse endormie* et *Une Muse*) et en bronze, *Mlle Pogany*, afin de mieux les identifier. Exception, le marbre du *Torse* qu’Arthur B. Davies a prêté seulement à New York (Fig. 7).

Mais, pendant l’exposition, dans la presse américaine où les sculptures de Brancusi sont largement commentées, une illustration du buste de la *Baronne R. F. (Tête de femme*), de 1909 en pierre, vient poser à nouveau le problème de sa présentation dans l’exposition: pourquoi n’a-t-il pas été enregistré dans les catalogues successifs? (Fig 8) Pourquoi aucun commentaire ne fait allusion à cette œuvre, pourtant assez connue d’après ses photos ? Laurette McCarthy m’a signalé cette question que je croyais réglée, mais je considère qu’en la soulevant de nouveau, je pourrais apporter quelques explications à partir des informations historiques et d’une certaine connaissance de la pratique même de l’artiste.

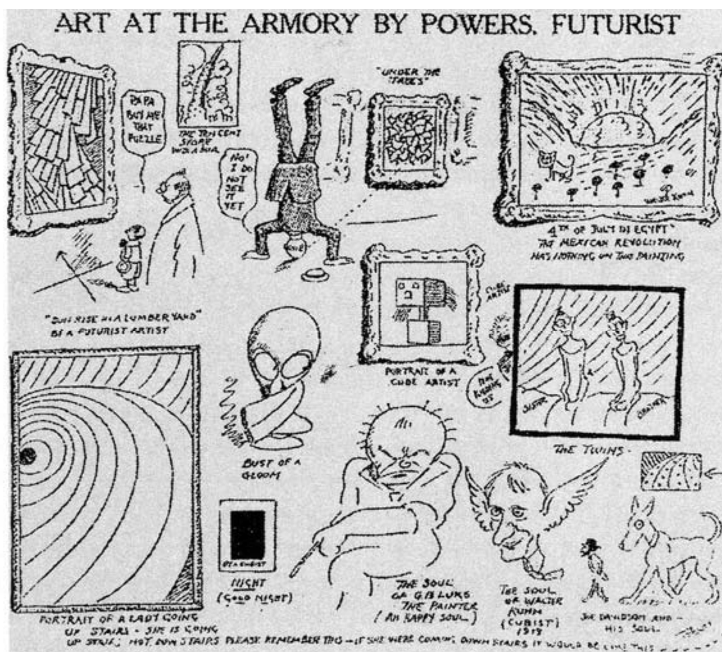


Fig. 5. Page illustrée du *New York American*, 22 février 1913.



Fig. 6. *Torse de femme*, 1912, marbre, collection particulière, Stuttgart.

[4] Titre d’un article publié dans Le *New York Herald Tribune*, 21 février, 1926.

Brancusi, Constantin	Le Baiser	1908	Plaster	*NULL*	616	The artist	Present location unknown (2011); Philadelphia Museum of Art (this is wrong... more Present location unknown (2011); Philadelphia Museum of Art (this is wrong stone version)
Brancusi, Constantin	Le Baiser	1907–08	Limestone	23 × 13 1/4 × 10 in. (58.4 × 33.7 × 25.4 cm)	616	The artist	Muzeul de Artă, Craiova, Romania; Inv. Nr. 4/948, 1945 (2011); Philadelphi... more Muzeul de Artă, Craiova, Romania; inv. nr. 4/948, 1945 (2011); Philadelphia Museum of Art (later stone version)
Brancusi, Constantin	Muse endormie	1911	Plaster	*NULL*	617	The artist	Present location unknown (2011)
Brancusi, Constantin	Muse endormie	1911	Marble	*NULL*	617	The artist	Hirshhorn Museum of Art, 66.610 (2011)
Brancusi, Constantin	The Muse; fomerly "Une Muse"	1912	Plaster	??	618	The artist	Current location unknown (2011)
Brancusi, Constantin	The Muse; fomerly "Une Muse"	1912	Marble	17 3/4 × 9 × 6 3/4 in. (45 × 23 × 17 cm)	618	The artist	Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 85.3317 (2011)
Brancusi, Constantin	Mlle. Pogany	1912	Plaster	*NULL*	619	The artist	Musée National de l'Art Moderne, Paris, AM 4002-50 (2011)
Brancusi, Constantin	Mlle. Pogany	1913	Bronze	17 1/4 × 8 1/2 × 12 1/2 in. (43.8 × 21.5 × 31.7 cm), on limestone base: 5 3... more 17 1/4 × 8 1/2 × 12 1/2 in. (43.8 × 21.5 × 31.7 cm), on limestone base: 5 3/4 × 6 1/8 × 7 3/8 in. (14.6 × 15.6 × 18.7 cm)	619	The artist	Present location unknown (2011); Museum of Modern Art, New York (different... more Present location unknown (2011); Museum of Modern Art, New York (different bronze cast)
Brancusi, Constantin	Torse	NA	Marble	*NULL*	620	Probably lent by Arthur B. Davies	Staatsgalerie Stuttgart, Germany (2011)

Brancusi, Constantin	Le Baiser	1908	Plaster	*NULL*	616	The artist	Present location unknown (2011); Philadelphia Museum of Art (this is wrong... more	#79 in Bach CR (2004). Bach indicates that a plaster cast of The Kiss was ex... more	Yes, #6, as "The Kiss"	Yes, #24, as "The Kiss"
Brancusi, Constantin	Le Baiser	1907–08	Limestone	23 × 13 1/4 × 10 in. (58.4 × 33.7 × 25.4 cm)	616	The artist	Muzeul de Artă, Craiova, Romania; Inv. Nr. 4/948, 1945 (2011); Philadelphi...more	#79 in Bach CR (2004). This is the CORRECT 1907-8 limestone version. There... more	Yes, #6, as "The Kiss"	Yes, #24, as "The Kiss"
Brancusi, Constantin	Muse endormie	1911	Plaster	*NULL*	617	The artist	Present location unknown (2011)	#99 in Bach CR (2004). 3 known plaster versions made from bronze cast (1910... more	Yes, #7, as "Sleeping Muse"	Yes, #25, as "Sleeping Muse"

(continuare)

Brancusi, Constantin	Muse endormie	1911	Marble	*NULL*	617	The artist	Hirshhorn Museum of Art, 66.610 (2011)	#98 in Bach CR (2004). Bach states that the plaster version of Muse Endormi... more	Yes, #7, as "Sleepin g Muse"	Yes, #25, as "Sleepin g Muse"
Brancusi, Constantin	The Muse; fomerly "Une Muse"	1912	Plaster	??	618	The artist	Current location unknown (2011)	#108 in Bach CR (2004). Present location unknown. 2 known plaster casts of... more	Yes, #8 as "A Muse"	Yes, #26, as "A Muse"
Brancusi, Constantin	The Muse; fomerly "Une Muse"	1912	Marble	17 3/4 × 9 × 6 3/4 inches (45 × 23 × 17 cm)	618	The artist	Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 85.3317 (2011)	#108 in Bach CR (2004). Bach indicates that a plaster cast of Une Muse was e... more	Yes, #8, as "A Muse"	Yes, #26, as "A Muse"
Brancusi, Constanti n	Mlle. Pogany	1912	Plaster	*NULL*	619	The artist	Musée National de l'Art Moderne, Paris, AM 4002-50 (2011)	#109 in Bach CR (2004). The plaster version of Mlle Pogany was exhibited in... more	Yes, #9	Yes, #27
Brancusi, Constanti n	Mlle. Pogany	1913	Bronze	17 1/4 × 8 1/2 × 12 1/2 in. (43.8 × 21.5 × 31.7 cm), on limeston e base: 5 3... more	619	The artist	Present location unknown (2011); Museum of Modern Art, New York (different... more	#116 in Bach CR (2004). Bronze version sold for $550 to Robert W. Chandler,... more	Yes, #9	Yes, #27
Brancusi, Constanti n	Torse	NA	Marble	*NULL*	620	Probably lent by Arthur B. Davies	Staatsgalerie Stuttgart, Germany (2011)	#110 in Bach CR (2004).C. Weyl wrote to Staatsgalerie Stuttgart 1/4/11 to f... more	No	No

Fig. 7. Armory Show Data Base.

Tout d'abord, je n'ai remarqué cette sculpture dans aucune vue de l'exposition, mais elle apparaît dans l'Album photographique de l'Armory Show, ainsi que dans la revue de presse (scrapbook) sans aucun commentaire écrit. Alfred Stieglitz publie un article dans *New York American* du 26 janvier 1913 avec deux reproductions des œuvres de Brancusi: *Mlle Pogany* qu'il commente dans ces termes: «Mme Pogany – un portrait en buste de Brancusi, le chef des «exceptionistes"». «Mme Pogany – A Portrait Bust by Brancusi,

the Leader of the «Exceptionists». «The Exceptionists» believe in accentuating the “dominant impression of a subject”. In this case Mme Pogany’s eyes seem to have most impressed this daring sculptor ». [“Les exceptionistes” croient à l’accentuation du trait dominant du sujet. Dans ce cas précis, les yeux de Mme Pogany semblent avoir le plus impressionné ce sculpteur provocateur»] (Fig. 9). Quant à une deuxième œuvre reproduite en illustration du même article, *La Baronne R. F. (Tête de femme*) qu’il légende ainsi: «Another portrait bust by Brancusi carved from common stone. Here the expression of the face is accentuated at the cost of the features» [«Un autre buste portrait de Brancusi taillé dans une pierre ordinaire. Ici, l’expression du visage est accentuée au détriment des traits»], Stieglitz ne précise pas si cette dernière sculpture était présentée dans l’exposition (Fig. 10).



Fig. 8. *La Baronne R. F. (Tête de femme)*, 1909, pierre, photo, Mnam, Paris.



The First Great “Clinic to Revitalize Art”

Fig. 9. Page du *New York American* du 26 janvier 1913.



Fig. 10. Coupures de la presse américaine de 1913 reproduisant *La Baronne R. F. (Tête de femme).*

Même si l'on sait que plusieurs œuvres ont été présentées dans l'exposition sans qu'elles soient listées, il me semble difficile de croire qu'aucun des acteurs de cette installation ne l'ait évoquée. Walter Pach et Walt Kuhn qui se sont fait un extraordinaire plaisir d'aller à l'atelier de Brancusi, l'auraient évoquée dans leur correspondance. D'ailleurs, la photographie reproduite par la presse est exactement la même que Brancusi a gardée dans son atelier et qui existe aujourd'hui dans les collections du Mnam. Ce n'est que la photographie et non pas l'œuvre – qui d'ailleurs n'a jamais pu être localisée –, qui est connue et qui sera reproduite plus tard dans de différentes publications, telles que *Der Querscnitt* de 1923 pour accompagner un article d'Albert Dreyfus, *This Quarter* de 1925 ou les *Cahiers d'art* de 1927. Aucun catalogue raisonné n'indique sa

localisation: Teja Bach reprend l'information du catalogue raisonné de Sidney Geist, lequel reprend l'indication de l'auteur du catalogue raisonné roumain, Barbu Brezianu que j'avais interrogé et qui supposait que l'œuvre se trouverait dans une collection particulière en Roumanie. Mais il ne l'avait jamais vue.

Cette photographie reproduite dans la presse américaine aurait pu être envoyée par Brancusi aux organisateurs de l'exposition pour accompagner *La Muse endormie* et *Une Muse*, procédé dont Brancusi était coutumier: travaillant pendant de longues années sur une série, le sculpteur avait l'habitude de photographier les étapes intermédiaires et de les conserver comme témoins du processus artistique qui l'amenait à la simplification de la forme. Ne souhaitant pas laisser derrière lui des œuvres qui ne représenteraient plus sa conception artistique, Brancusi avait l'habitude de les détruire et de les jeter. On sait que la première étape de la *Muse endormie*, *L'Etude pour la Baronne R. F.* en terre glaise a été détruite par lui-même (Fig. 11). La deuxième étape n'est connue que par cette photographie. Cette hypothèse pourrait être justifiée par une situation similaire, mais qui est mieux connue par le public car elle s'est produite suite à un scandale à Paris en 1920: au Salon des Indépendants de 1920, Brancusi est obligé de retirer sa *Princesse X* suite à une dénonciation concernant cette œuvre dont l'ambiguïté est habilement entretenue par Brancusi et que les artistes instigateurs considéraient comme pornographique. La presse s'empare de l'événement et publie à l'initiative de Fernand Léger, dans le *Journal du peuple* du 25 février 1920, une protestation de soutien, intitulée «Pour l'indépendance de l'art» et signée par plus de soixante-dix personnalités les plus prestigieuses du moment: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Pierre Reverdy, Georges Braque, Francis Picabia, Juan Gris, Blaise Cendrars, Erik Satie, André Derain, Henri-Pierre Rocher, et bien d'autres.



Fig. 11. *Etude pour la Baronne R. F.*, terre glaise, 1908, œuvre détruite.

Commencée en 1909 et terminée vers 1916, cette sculpture a été tout de suite reproduite en bronze et exposée sous le titre de *Portrait of Princess Bonaparte* à la Society of Independent Artists à New York en avril–mai 1917, où elle n'a pas trop attiré l'attention. En revanche, à Paris, le scandale éclate et c'est à ce moment que Brancusi montre à la presse la photographie d'une sculpture, *Femme se regardant dans un miroir* (sculpture qui n'existe plus), qui marque le début de la conception de cette œuvre en 1909. L'artiste se défend dans une interview accordée à Roger Devigne, l'auteur de l'article «L'homme qui rabote les femmes», publié dans *L'Ère nouvelle* du 28 janvier 1920: «D'ailleurs, c'est tellement dommage de gâter une belle matière en y creusant des petits trous pour les yeux, les cheveux, les oreilles. Et ma matière est si belle en ses lignes sinueuses, qui brillent comme de l'or pur et qui résument en un seul archétype toutes les effigies féminines de la terre…»[5].

Un autre élément important dans cette confusion du nombre d'œuvres présentées à l'Armory Show est l'organisation par Edward Steichen et Alfred Stieglitz d'une exposition personnelle de Brancusi à la galerie

[5] Roger Devigne, *L'homme qui rabote les femmes*, in *L'Ere nouvelle*, 28 janvier 1920, p. 6.

«291» de New York immédiatement après Boston, du 12 mars au 1er avril 1914. Les deux artistes américains, bons connaisseurs de la création du sculpteur roumain, y ont présenté huit œuvres récentes de ce dernier. De ces huit œuvres, seulement deux, *Maïastra* (1912, bronze, National Gallery Washington) et *Le Premier Pas* (1913, bois, que Brancusi allait détruire par la suite pour n'en garder que la tête) font partie de séries différentes de celles présentées à Armory Show. Les six autres s'inscrivent dans la série des *Muses*, qui ne sont jamais les mêmes parce que Brancusi retravaillait chaque fois pour atteindre la clarté de son idée, mais qui peuvent, à un regard superficiel, conduire à confusion (voir Annexe).

L'Armory Show et la Galerie «291» ont été pour Brancusi les événements charnières de sa carrière artistique, le début d'une longue et spectaculaire activité expositionnelle aux Etats-Unis. L'aventure américaine de Brancusi qui a culminé avec son procès contre les douanes américaines entre 1926–1928 a été présagée avec beaucoup de clairvoyance par Walter Pach dès 1913. Après l'avoir rassuré de son succès à l'Armory Show: «os œuvres ont été appréciées à New York, à Chicago et à Boston plus que nous osions espérer et comme le but de notre exposition a été de répandre l'appréciation du beau, nous allons – si vous consentez encore – nous faire les gardiens de vos œuvres. […] et on a besoin de vous dans ce pays[6]», Pach évoque dans la même lettre du 6 juin 1913, les perspectives qui s'ouvrent pour Brancusi: «J'ai de bonnes espérances que le cercle de vos appréciateurs en Amérique va s'étendre encore beaucoup». Et ses prévisions se sont avérées de bon augure parce que Brancusi a été de son vivant plus connu aux Etats-Unis qu'en France.

ANNEXE

Brancusi ARMORY SHOW

Le Baiser, 1907–08, plâtre, n° 616
Muse endormie, 1910, plâtre, n° 617
Une Muse, 1912, plâtre, n° 618
Mle Pogany I, 1913, plâtre, n° 619
Torse de femme, 1912, marbre, n° 620 prêté par Arthur B. Davies (seulement à NY)

Brancusi at Sieglitz Gallery 291, 1914

n° 1 *La Muse endormie*, 1909–10, marbre (now Hirshorn) – non à l'Armory Show
n° 2 *Mlle Pogany*, 1912, marbre (now Philadelphia) – non à Armory Show
n° 3 *Danaïde*, 1910, marbre (A. Davies) – non à l'Armory Show
n° 4 *La Muse endormie*, 1910, bronze (Metropolitan) – non à l'Armory Show
n° 5 *Danaïde*, 1913, bronze (Eugene Meyer) – non à l'Armory Show
n° 6 *Maïastra*, 1912, bronze (National Gallery Washington) – non à l'Armory Show
n° 7 *Le Premier Pas*, 1913, bois – non à l'Armory Show
n° 8 *Une Muse*, 1912, marbre (A. Davies, Solomon R. Guggenheim) – non à l'Armory Show

[6] Pach à Brancusi, lettre du 6 juin 1913, Fonds Brancusi, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

NOTE ŞI DOCUMENTE

ÎN JURUL GENEALOGIEI LUI BARBU BREZIANU (I)

de MIHAI SORIN RĂDULESCU

Résumé
L'article présente l'ascendance du feu historien de l'art Barbu Brezianu (1909–2008), petit-fils du commandant Eftimie Ulescu, participant à la Guerre d'Indépendance de 1877–1878, et arrière-petit-fils du colonel Istrate Sămeşescu, ministre de la Guerre en 1862. Par les femmes, Barbu Brezianu descendait des familles Hinna, Ullescu, Grădişteanu (du district de Prahova, une autre famille que celle originaire du village de Grădiştea, dans le district d'Ilfov) et Bosianu. Ses ancêtres étaient pour la plupart des Roumains, mais il y avait également des Grecs dans son ascendance.

La filiation de la famille Brezianu remonte au «polcovnic» (colonel) Constantin Brezianu de Fefelei (aujourd'hui englobé dans la ville de Mizil, dans le district de Prahova). Son fils, Mareş Brezianu, a eu à son tour comme fils Vasile Mareş Brezianu, grand-père du côté paternel de l'historien de l'art et poète Barbu Brezianu. Une autre branche intéressante de la famille Brezianu descendait du «pitar» Iancu Brezianu, un autre fils de Mareş Brezianu.

Sa première épouse, Adina Assan, était la fille de Basil G. Assan, l'un des héritiers du moulin à vapeurs Assan de Bucarest, voyageur autour du monde et publiciste. Sa seconde épouse, Irina Fortunescu, était la nièce du professeur C. D. Fortunescu, l'un des fondateurs de la prestigieuse revue *Arhivele Olteniei*.

Keywords: Brezianu, Ullescu, Sămeşescu, Hinna, Bozianu, Assan, genealogy, family, art historian, Brâncuşi.

Numele Brezianu nu provine, după cum s-ar putea crede, de la cunoscuta localitate Breaza din judeţul Prahova, ci de la un sat cu acelaşi nume, situat mai la răsărit şi încadrat administrativ astăzi în judeţul Buzău. Fac această afirmaţie întemeindu-mă pe proximitatea geografică dintre Breaza de la est de Ploieşti şi celelalte sate legate de trecutul familiei Brezianu. Fefelei, Fântânele, Breaza, Sângeru – localitate legată de boierii Bozieni cu care Brezenii se încuscriseră –, sunt localităţi aflate la distanţe relativ mici, la est de Ploieşti şi de Valea Prahovei, în zona în care altădată existase judeţul Saac, împărţit în anii '40 ai secolului al XIX-lea între judeţele Prahova şi Buzău.

Breaza de pe Valea Prahovei e legată de două familii boiereşti din Ţara Românească, altele decât Brezenii. Pe de-o parte, de familia Saegiu, mai precis de Nicolae Saegiu[1] care a ctitorit biserica de aici. Din Catagrafia de la 1829, aflăm despre „Neculaie Saegiu, n. Ipir, 40 ani, sluger, al lui Costache Saegiu, şade în Breaza în Prahova i un petec de moşie Călineşti şi o vie la Bălţaţi"[2]. Pe de altă parte, familia Bibescu-Brâncoveanu îşi avea aici un conac ce mai există şi în zilele noastre. Domnitorul Gheorghe Bibescu obişnuia să rezideze uneori aici şi unele scrisori ale sale poartă în antet localitatea Breaza.

O familie cu numele Brezeanu – care a dat Ploieştiului în perioada interbelică un primar, pe Constantin Brezeanu – este originară de la Teişani, în judeţul Prahova. Cunoscutul actor Ion Brezeanu, împreună cu fiul său Grigore, realizatorul filmului din 1912 despre Războiul Independenţei, întâiul film românesc, făceau parte dintr-o familie care ar putea fi înrudită cu cea a lui Barbu Brezianu.

[1] Despre acest personaj, vezi Serviciul Judeţean al Arhivelor Naţionale Prahova (mai departe SJAN Prahova), Ploieşti, fond *Tribunalul jud. Prahova Secţia I*, dos. nr. 451 / 1845, document din 15 septembrie 1845: Catagrafia averii răposatului Nicolae Saegiu.

[2] *Catagrafie oficială de toţi boerii Ţării Româneşti la 1829* (la Judeţul Prahova), publicată de Ioan C. Filitti, Bucureşti, Tipografia Curţii Regale F. Göbl şi Fii, 1929, p. 36.

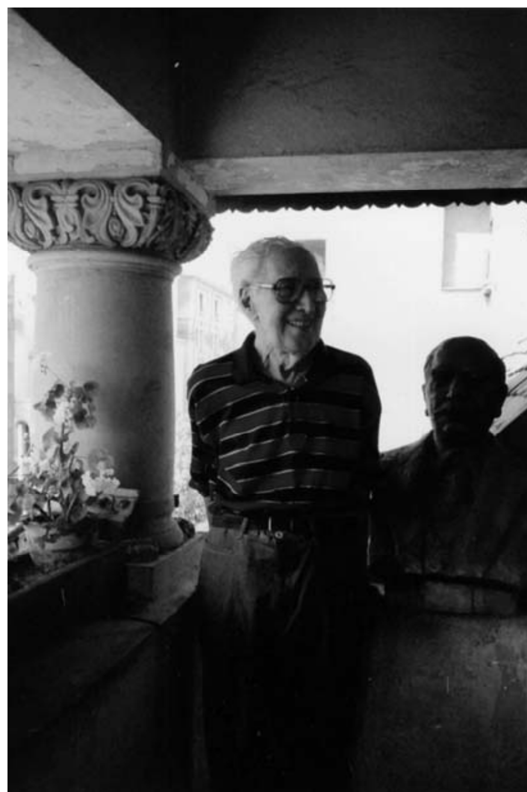


Fig. 1. Barbu Brezianu, foto: Andrei Brezianu,
col. Mihai Sorin Rădulescu.

Mareş Brezianu – tatăl pitarului Iancu Brezianu – şi fratele său, Matache Brezianu, fii ai polcovnicului Constantin Brezianu, sunt menţionaţi în Catagrafia publicată de Ioan C. Filitti[3]. Iancu Brezianu este făcut pitar în 6 decembrie 1839[4]. La 23 octombrie 1845, un Matache Brezeanu din satul Netoţi se judeca pentru o datorie bănească cu Niţu Lăcurean din Fântânele[5].

În 10 septembrie 1855, se încheia un act de împărţeală a averii răposatului Mareş Brezianu între cei trei fii ai săi: Iancu – fiul cel mare –, Vasile şi Gheorghe (Ghiţă). Moşia Găgenii de Jos, pe atunci în judeţul Buzău, numărând 690 stânjeni, se va stăpâni de toţi fraţii[6]. Casele din satul Fefelei, precum şi tot „locul de ţelină" din dealul Năieni, vor fi stăpânite de Ghiţă. Via din Valea lui Stan era atribuită lui Vasile. La acestea se adăuga averea mişcătoare împărţită între fraţi.

Bunicul istoricului de artă şi poetului Barbu Brezianu (Fig. 1, 2), Vasile Mareş Brezianu[7] (1831–1908)[8], căsătorit la Bucureşti în 25 septembrie 1860 cu Elisabeta Al. Hina, era frate cu pitarul Iancu Brezianu (+ 1898) (Fig. 3), străbunicul diplomatului şi poetului Dinu Mareş. Mama poetului Dinu Mareş era Constanţa Brezianu (1877–1959), soră cu compozitoarea Ecaterina Mumuianu. Ele erau fiicele lui Leonida Brezianu

[3] *Ibidem*, p. 42: La judeţul Saac [Săcueni], „Adăogiri din catagrafia de la 1 nov. 1831", „Feciori de boeri" sunt trecuţi „Mareş Brezeanu, al polcovnicului Constantin Brezeanu, şade în Fefelei, venit 2 000 lei; Matache Brezeanu, al polcovnicului Constantin Brezeanu, şade în Fântânele, venit 500 lei".

[4] B.A.R., ms. rom. 872, transcris de Alexandru V. Perietzianu-Buzău, f. 300v, poziţia 579. Vezi şi *Hotărnicia moşiei Fefeleiul din judeţul Buzăului*, Bucureşti, 1883.

[5] SJAN Prahova, fond *Tribunalul jud. Prahova Secţia I*, dos. nr. 518 (526)/1845.

[6] Serviciul Municipiului Bucureşti al Arhivelor Naţionale (mai departe SMBAN), fond fam. *Mareş – Brezianu – Constantinide*, dos. nr. 6/1855.

[7] Despre genealogia familiei înrudite Mareş, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogii*, Bucureşti, 1999, cap. *Intregiri istorico-genealogice privind poetul Dinu Mareş*, p. 158–162. De observat că a mai existat în Ţara Românească o familie de mici boieri cu acest nume, cea a polcovnicului Scarlat Mareş, din care scoboară filologul Alexandru Mareş.

[8] Despre proprietăţile sale, vezi SMBAN, fondul *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 50/1909, actul de împărţeală a averii defunctului Vasile Mareş Brezianu, din 13 iunie 1909. Pentru decesul acestuia, vezi *ibidem*, dos. nr. 56/1908, f. 1, Extract Morţi n. 63, din 4 ian. 1908: Vasile M. Brezeanu [scris cu „ea"], de 79 ani, pensionar, căsătorit cu Elisa, născut şi domiciliat în Bucureşti; fiul decedaţilor Mareş şi Ecaterina. A încetat din viaţă în 3 ianuarie la ora şapte ante meridian, în casa din str. Sălciilor no. 9. Martori: Ion Stănescu, 38 ani, „amploaiat", din str. Meselor n. 99, cunoscut cu mortul; Ioan Rusu, 28 ani, cântăreţ, din Bd. Neatârnărei 35, cunoscut cu mortul. Decesul a fost consemnat de Const. Slătineanu, ofiţer al Stării Civile. Vasile M. Brezianu era comandor al ordinului Coroana României. Din acest act aflăm, aşadar, că mama lui Vasile M. Brezianu se numea Ecaterina.

(+ 1879) şi ale Mariei Karamzulis – sau Caramzulea – şi nepoatele de fiu ale pitarului Iancu Brezianu[9] şi ale Eufrosinei Macedonski, potrivit tradiţiei de familie, mătuşa poetului Alexandru Macedonski.



Fig. 2. Barbu Brezianu, foto: Andrei Brezianu, col. Mihai Sorin Rădulescu.

Amintirea familiilor Mareş şi Brezianu este păstrată în capitală de câteva case ce respiră parfumul vechilor Bucureşti: casa lui Nicolae Brezianu de pe strada A. D. Xenopol (Fig. 4), cea a lui Dimitrie Mareş de pe strada Mihai Eminescu (Fig. 5), cea a lui Nicolae Mareş de lângă Cişmigiu, pe aleea Şipotul Fântânilor. Acestora li se adaugă şi altele pe care desele transformări urbanistice ale Bucureştilor le-au împins în nefiinţă. Un Costache Caramzulea apare drept ctitor la biserica Sf. Pantelimon din apropierea Căii Moşilor[10]. Pe pitarul Dimitrie (Matache) Caramzulea îl am într-o frumoasă miniatură pe care mi-a dăruit-o cândva ca amintire, descendenta sa, regretata Colette Axentie, născută Mareş.

În 12 martie 1869, „B. Bresianu" – e vorba probabil de Vasile, francizat „Bazil" – era numit director general al Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice, funcţie pe care o ocupase până atunci cu titlu provizoriu[11]. În ceea ce priveşte proprietăţile sale, la 11 ianuarie 1883, Sultana Bantaş, fiica lui C. Villara (+ 1876) şi soţia maiorului C.Bantaş, domiciliată în str. Municipală 21, îi vindea lui Basile Mareş Brezianu, domiciliat în str. Luminei 6, trupul de moşie numit Goranca – Şerpeasca, moştenit de la tatăl ei. Ţinea de comuna Găgeni – Vintileanca, plasa Tohani, fostă în judeţul Buzău, învecinându-se la nord cu moşia Găgenii de Jos a lui Basile M. Brezianu[12].

Numele străzii Luminei s-a schimbat în strada Christian Tell. De la serviciul „Patrimoniu" al Primăriei Municipiului Bucureşti am aflat că, cu cea mai mare probabilitate, numărul 6 de atunci coincide cu acelaşi număr din zilele noastre. Casa care face colţul cu strada Biserica Amzei se află alături de casa lui Iancu Marghiloman – casa părintească a omului politic conservator Alexandru Marghiloman – în care se află sediul Ambasadei Franţei. Casa în care a locuit Vasile Mareş Brezianu cu familia sa adăposteşte astăzi la parter o

[9] Despre averea pitarului Iancu Brezianu, vezi *ibidem*, dos. nr. 52/1885: Testamentul lui Ion Brezianu din 15 decembrie 1888. Spicuiesc din el: 100 000 franci, valoarea moşiei Găgeni, pe care o lăsa fiului său Nicu, numit executor testamentar; 60 000 franci, valoarea caselor cu tot mobilierul; 30 000 franci, valoarea caselor din Dealu Spirii; 1000 franci, viile Scueni [sic!] + diferite sume de bani.

[10] George D. Florescu, *Din vechiul Bucureşti*, Bucureşti, 1935, p. 65.

[11] *Monitoruloficial*, nr. 62 din 18/30 martie 1869, p. 359.

[12] SMBAN, fond fam. *Mareş – Brezianu – Constantinide*, dos. nr. 37 / 1883, f. 1.

croitorie. Afinitățile familiei Brezianu cu Franța se văd confirmate şi de această proximitate topografică cu sediul misiunii ei diplomatice.



Fig. 3. Pitarul Iancu Brezianu, fotografie la B.A.R., Cabinetul de Stampe, cota 167141, fotografie a tabloului aflat la Muzeul Județean de Artă „Ionescu-Quintus”, Ploieşti.



Fig. 4. Casa lui Nicolae Brezianu, Bucureşti, str. A. D. Xenopol nr. 10, dec. 2012, foto: Mihai Sorin Rădulescu.



Fig. 5. Casa pitarului Dimitrie (Matache) Mareş, Bucureşti, str. Mihai Eminescu nr. 58, dec. 2012, foto: Mihai Sorin Rădulescu.

Elisaveta Hina era fiica lui Alexandru Hina, despre care aflăm din *Catagrafia boierilor din Țara Românească la 1829*, că era „n. Buc., 48 ani, medelnicer, al lui Ianache Hina, şade în Buc., are o casă i o moşie"[13]. Prenumele este scris sub forma „Aleco", ceea ce trimite – ca şi numele său de familie – la o obârşie grecească. Coincidența face ca numele străbunicului lui Barbu Brezianu să figureze alături de cel al medelnicerului „Mihail Nicolae Paleologa" (scris cu „a" final), ascendentul prietenului său mai tânăr, scriitorul Alexandru Paleologu. Ce mică-i lumea şi în domeniul arhondologiilor!

Moşia amintită în catagrafie este Lupeni, pe drumul mare spre Măgurele, jud. Ilfov (drumul Craiovei), în care aveau părți paharnicul Alexandru Hina şi Elena Alexandridi[14]. Potrivit *Arhondologiilor Țării Româneşti de la 1837–1858*, Alecu Hina a fost făcut paharnic în 6 decembrie 1839[15]; înainte deținuse cinul de medelnicer, după cum se vede şi din Catagrafia de la 1829. Mai apar doi Hina în Arhondologia din perioada regulamentară: Gheorghe Hina, care a primit rangul de pitar la 1 ianuarie 1840, apoi pe cel de serdar în 8 aprilie 1851 şi Ioan Hina, făcut pitar la 4 septembrie 1842[16]. Este vorba, evident, de un patronimic diferit de cel al familiei Schina, apropiat fonetic şi tot de origine grecească.

O altă fiică a paharnicului Alecu Hina, Caliopi, a fost căsătorită Cuțarida[17] şi de la ea provine, foarte probabil, prenumele nepoatei ei de soră, Caliopi Brezianu, căsătorită Cociu. Familia Cuțarida este legată de oraşul Ploieşti unde au trăit câțiva membri ai săi, dintre care unul poartă chiar prenumele de Andrei. Într-un „Catastih pentru toți boerii caftanlâi şi feciorii caftanlâilor ce să află hălăduitori atât în oraşu[l] Ploeştii, cât şi prin alte locuri din acel județ"[18] din 1831 sunt amintiți Costandin Cuțarida şi Andrei Cuțarida. În vara anului 1832, al doilea armaş Andrei Cuțarida se judeca la Judecătoria Saac cu biv clucerul Ioan Sibiceanu[19]. La 28 septembrie 1832, slugerul Costandin Cuțarida era numit judecător în locul comisului Iancu Grădişteanu[20].

[13] *Catagrafie oficială de toți boerii Țării Româneşti la 1829*, publicată de Ioan C. Filitti, p. 16.

[14] Rezumat de Alexandru V. Perietzianu-Buzău al unui document aflat în posesia lui Barbu Brezianu, din 1855–1860. Obiectul său îl constituie hotarul amintitei moşii Lupeni, proprietatea Mănăstirii Radu Vodă, dată cu embatic. Martori sunt țăranii vecini: Irimia Sima, 40 ani, Stan Pupăza, 60 ani, Filip sin Stan, 57 ani, Radu Matei, 40 ani, Nicolae sin Radu, 50 ani, Dumitru Cojocaru. Este menționat un document din 1814 prin care Radulat [sic!] Theodosie donează Zamfiriței Ciocan, soția răposatului Teodor Ciocan, 80 stânjeni din moşia Lupeni a mănăstirii cu embatic. De asemenea, este amintit şi un document din 1823, prin care Gligore ieromonah dă serdarului Alecu Măleanu 30 pogoane din moşia Lupeni cu embatic. Un al treilea document menționat, din 1825, este foaia de zestre a Elenei Alexandridi (sau Alexandrini), fiica Zamfiriței şi a lui Teodor Ciocan (este menționat şi egumenul Avram).

[15] Paul Cernovodeanu şi Irina Gavrilă, *Arhondologiile Țării Româneşti de la 1837*, Brăila, 2002, p. 105.

[16] *Ibidem*, *loc. cit.*

[17] SMBAN, fond *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 55/1860, f. 1.

[18] SJAN Prahova, fond *Prefectura jud. Prahova*, dos. nr. 64/1831, f. 3.

[19] SJAN Prahova, fond *Tribunalul jud. Prahova Secția I*, dos. nr. 594/1832.

[20] *Ibidem*, dos. nr. 712 / 1832.

O familie Hina apare şi la Iaşi în secolul al XIX-lea. Publicistul Rudolf Suţu, descendent din domnitorul Alexandru Suţu, reproducea în cartea sa *Iaşii de odinioară* chiar o fotografie a Mariei Hinna[21] (născută Hrisoverghi). Unul dintre stâlpii Jockey Clubului de la Iaşi era un membru al acestei familii, încuscrită cu Hrisoverghi, un neam vechi ce pretindea chiar o obârşie bizantină: „Sunase ora întâlnirii membrilor acestui club, rău văzut de unii, mai ales de acei care nu puteau pătrunde într-însul. […] Cei cu îndatoriri judecătoreşti şi avocăţeşti se grăbeau – îşi amintea Vasile Panopol – pentru a nu-şi pierde locul la masa de cărţi. Dintre magistraţi, cel dintâi apărea consilierul Alecu Hinna, înzestrat cu o frumoasă bărbiţă neagră, cănită, spuneau unii...”[22].

Vasile şi Elisaveta Brezianu[23] au avut mai mulţi copii: Caliopi[24] – căsătorită în 1882[25] cu Ştefan Cociu[26] –, Elena[27] – devenită în 1896 soţia locotenentului Negoescu (de care a divorţat în 1909) –, Barbu (1875–1947) – căsătorit cu Ioana Ullescu, părinţii poetului şi istoricului de artă Barbu Brezianu –, Alexandrina – soţia (din 1905) a locotenentului Romulus Stareşiu (în ortografia de astăzi „Stareş”)[28] –, Grigore[29] – căsătorit cu Florica Manolescu[30], nepoată de frate a actorului Grigore Manolescu – şi Eliza, căsătorită în 1906 cu inginerul Nicolae Costinescu[31].

Alexandrina s-a născut, potrivit actului său de naştere, în 29 noiembrie 1877, la ora opt jumătate post meridian, în casa părinţilor săi din str. Luminei nr. 6[32]. Grigore a văzut lumina zilei la 8 decembrie 1878, la orele

---

[21] Rudolf Suţu, *Iaşii de odinioară*, vol. II, Iaşi, 1928, p. 19. Aici numele Hina este scris cu dublu „n”.

[22] Vasile Panopol, *Pe uliţele Iaşului*, Bucureşti, 2000, p. 111.

[23] SMBAN, fond fam. *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 55/1860, f. 1, Extras Cununaţi Biserica Amzei no. 4: La 25 septembrie 1860, s-au cununat la Biserica Amza „Dlui Vasile June Brezián sin Mareş din mah.Mihai Vodă”, de 29 ani, cu Elisabeta, fiica paharnicului Alexandru Hina din mahalaua Amzei, de 17 ani, având ca naş pe paharnicul Alexandru Hina cu fiica sa Caliopi Cuţarida.

De asemenea, *ibidem*, dos. nr. 54 / 1860, f. 1, Act de cununie no. 4: la 25 septembrie 1860, în Bucureşti mahalaua Biserica Amza jud. Ilfov, s-au cununat „Vasilie june Brezian” din mahalaua Mihai Vodă, fiul „D. Mareş Brezian”, cu „Elisaveta fiica d.paharnic Alexandru Hina din mahalaua bis. Amza”, amândoi la întâia cununie. Naşi i-au avut pe paharnicul Alexandru Hina împreună cu Caliopi Cuţarida. Slujba a fost oficiată de preotul Teodorit [lecţiune nesigură].

[24] *Ibidem*, dos. nr. 58/1862, f. 1, Extras Naşteri Biserica Amzei no. 25, pe anul 1862: la 24 iunie 1862, s-a născut în Bucureşti, mahalaua Biserica Amzei, Caliopi, fiica lui Vasile Brezeanu şi a Elisavetei. La 21 iulie 1862, a fost botezată ortodox, naş fiind Alexandru Hina, iar slujba a fost ţinută de preotul Andronie.

[25] *Ibidem*, dos. nr. 52/1882: contract de căsătorie din 10 iunie 1882, între Basiliu M. Brezianu tată şi Eliza B. Brezianu mamă, domiciliaţi în Bucureşti, str. Luminei no. 6, la căsătoria fiicei lor Calliope cu Ştefan I. Cociu din Bucureşti, str. Călăraşi 57. Îi constituiau dotă suma de lei 30 000 „în monedă sunătoare”, pentru cumpărarea unui imobil urban sau rural.

[26] Despre acesta aflăm câteva date din actul său de deces, la SMBAN, fond fam. *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 60/ 1907, f. 1, Extras no. 6814 din 12.XI.1907: Morţi, Ştefan I. Cociu, de 60 ani, căsătorit cu Caliopi, născut şi domiciliat în Bucureşti, fiul decedaţilor Ion şi Paraschiva Cociu. A murit la 10 noiembrie 1907, în casa din str. Călăraşilor 81. Martori: Aurel Şt. Cociu, de ani 24, student, fiul decedatului; Ion G. Radulian, de ani 25, avocat, din str. Popa Soare 42, nepotul mortului. A consemnat Constantin Slătineanu, ofiţer al Stării Civile. Decedatul primise două decoraţii: Steaua României în grad de ofiţer, brevet no. 2044 din 10 mai 1894 şi Coroana României în grad de ofiţer, brevet nr. 2699 din 13 august 1897.

[27] SMBAN, fond *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 61/1871, f. 1, act de naştere no. 96 din 4.II.1871 al Elenei Brezianu: Elena, născută în 1861 februarie 2, în Bucureşti, în casa părintească din str. Luminei no. 6, fiica dlui Vasile Brezeanu (scris cu diftongul „ea”) de ani 44, funcţionar şi D[umneai]ei Elisa V. Brezeanu, de ani 26, în suburbia Amza. Martori: Toma Cernea, 44 ani, funcţionar, din suburbia Popa Tatu; Nicolae Ştefănescu, 32 ani, funcţionar, din suburbia Sf. Ilie. A consemnat Constantin Iconomu, ofiţerul Stării Civile al com. Bucureşti, circumscripţia II jud. Ilfov.

[28] *Ibidem*, dos. nr. 69/1905, contract de căsătorie din 5 ian. 1905: Vasile M. Brezianu, rentier, domiciliat în Bucureşti, str. Luminei 6, împreună cu soţia sa Eliza V. Brezianu, constituiau dotă fiicei lor Alexandrina, la căsătoria ei cu locotenentul Romulus Stareşiu:

a) Icoana Maicii Domnului
b) 33 066 m.p. teren situat la bariera Rahova suburbia Spirea nouă, care face parte din întregul teren de 231 466 m.p.
c) 272 m.p. din grădina caselor din Bucureşti, str. Luminei no. 6
d) lei 30 000 în numerar rezultat dintr-o vânzare de teren.

[29] Vezi mai jos în anexă documentul nr. 2.

[30] O soră a Floricăi Manolescu, Berta, a fost căsătorită cu fizicianul Alexandru Proca, fost colaborator al lui Marie Curie la Paris.

[31] Acesta nu făcea parte nici din familia financiarului liberal Emil Costinescu, nici din cea – de obârşie nobilă ardelenească – a magistratului Scarlat Costinescu din Bucureşti.

La căsătoria Elizei Brezianu cu inginerul N. G. Costinescu, părinţii miresei îi constituiau o dotă, prevăzută într-un contract de căsătorie care poate fi consultat la SMBAN, fond fam. *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 72/1906. Dota cuprindea: I) Icoana Maicii Domnului; II) „lei 9 000 (nouă mii) pentru trusou, instalaţie şi celelalte cheltuieli de nuntă, fără ca preţuirea să facă vânzare; III) Lei 41 000 (patruzecişiunumii) în numerar, în care intră şi valoarea celei de-a patra parte a grădinii noastre, din strada Luminei no. 6, conform declaraţiunii făcută deja la primăria capitalei, care a expropiat acest imobil, declaraţiune făcută cu privire şi la celelalte fiici ale noastre căsătorite; IV) Un teren de 33 066 metri pătraţi sau a şaptea parte din întregul teren de 231 466 m.p. ce posedăm în suburbia Spirea Nouă la bariera din Calea Rahovei”.

[32] *Ibidem*, dos. nr. 68/1877, f. 1, Extract Primăria Com. Bucureşti, Of. Stărei Civile, din registul actelor pentru născuţi pe anul 1877, nr. 1020 din 1877 nov. 30: „Alessandrina” era fiică legitimă a lui Vasile Brezianu, de ani 50, funcţionar şi a Elisei Brezianu, de ani 33. Martori: Maiorul Michail Macedonsky, de ani 46, din str. Cazărmei no. 7 şi Anton Săulescu, de ani 50, avocat, din str. Berzei no. 96. A consemnat Nicolae Furcă, ofiţerul Stării Civile din Bucureşti, circumscripţia II.

şase ante meridian, în strada Luminei no. 6[33]. Potrivit actului său de naştere, Eliza s-a născut în Bucureşti, în 10 ianuarie 1881, la ora zece postmeridian, în casa părinţilor săi din suburbia Amza, strada Luminii no. 6[34].

Urmaşi au avut toţi copiii lui Vasile Brezianu, cu excepţia fiicei celei mari, Caliopi. In descendenţa lor se întâlnesc, prin mariaje, câteva nume mai cunoscute: Cumbari, Raicoviceanu, Ottulescu şi Comorovschi. Grigore V. Brezianu a avut un fiu cu acelaşi prenume (1911–1965) care a fost căsătorit cu Eliza Warthiadi, a cărei soră, Elena, a avut de soţ pe medicul neurolog Ion Cantacuzino – din ramura lui Şerban Vodă –, critic şi istoric de film. Surorile Warthiadi erau fiicele inginerului agronom Dimitrie Warthiadi, nepot de fiu al doctorului bucureştean cu acelaşi nume şi descendent pe linie feminină al Kretzuleştilor şi al Filipeştilor de la Drajna (jud. Prahova).

În ramura istoricului de artă Barbu Brezianu s-a păstrat moşia Găgenii de Jos – mai exact suprafaţa rezultată din partajul din 1855 – doar până în 1911. La 29 martie acel an, Barbu B. Brezianu, magistrat, domiciliat la Piteşti şi fratele său locotenetul Grigore B. Brezianu, domiciliat în Bucureşti, vindeau lui G. D. Pencioiu, avocat din Craiova, moşia lor Găgenii de Jos cu trupul Goranca – Şerpeasca, pendinte de comuna Vintileanca, fostă în judeţul Buzău, fostă proprietate a defunctului lor părinte Vasile M. Brezianu. Moşia avea o întindere de aprox. 410 ha, iar preţul la care a fost vândută era de 820 lei de ha sau în total de 336 200 lei[35]. Poate că această vânzare a intervenit datorită neînţelegerilor dintre fraţi şi surori. Cu trei ani înainte, fiica cea mare a lui Vasile M. Brezianu, Caliope Cociu, domiciliată în Bucureşti, Calea Călăraşilor 81, chema în judecată pe fraţii şi surorile sale[36] pentru ieşirea din indiviziune şi realizarea partajului bunurilor rămase de la părintele lor care încetase din viaţă în Bucureşti, str. Sălciilor 9. Averea care urma să fie împărţită, cuprindea moşia din comuna Găgeni – Vintileanca, plasa Tohani, pe atunci în judeţul Buzău, în întindere de cca 800 pogoane; via din comuna Fântânele, cătunul Valea lui Stan, jud. Prahova, în întindere de cca 26 pogoane; un loc în Bucureşti, Calea Rahovei, suburbia Bărbătescu; 7 înscrisuri ale Societăţii Anonime „Letea" în valoare de 8 000 lei[37]. În 1909, a avut loc un partaj al averii rămase de la Vasile M. Brezianu, între copiii acestuia, cu excepţia Elenei Negoescu, care a renunţat la moştenirea ce i se cuvenea[38].

În această ramură a familiei s-au succedat trei generaţii de magistraţi: Vasile Mareş Brezianu, fiul său, Barbu Brezianu, magistrat la Piteşti şi apoi consilier la Curtea de Casaţie şi fiul său cu acelaşi prenume, istoric de artă şi poet care până la instaurarea regimului comunist a exercitat şi el profesiunea de judecător. Într-o conversaţie avută cu câţiva ani în urmă, regretatul istoric de artă Radu Bogdan, mult timp coleg la Institutul de Istoria Artei cu Barbu Brezianu, îmi spunea că acribia de cercetător a acestuia din urmă, vizibilă în lucrările sale, provenea de la fosta sa profesiune de magistrat. Fie-mi îngăduit să împărtăşesc întru totul această opinie.

O altă ramură a aceleiaşi familii Brezianu descindea din pitarul Ion (Iancu) Brezianu, căsătorit cu Eufrosina Macedonski, soră cu generalul Alexandru Macedonski, tatăl poetului cu acelaşi nume. După cum

---

[33] *Ibidem*, dos. nr. 70/1878, f. 1: „Buletin de nascere" din 1878 dec. 9 – nou-născutul „Grigorie" a fost botezat în 14 ian. 1879, la Biserica Amzei, având ca naşă pe Caliopi Brezianu.

[34] *Ibidem*, dos. nr. 71 / 1881, f. 1, Extract din registrul actelor pentru Născuţi, pe anul 1881, no. 34, din 11 ian. 1881. Elisa s-a născut ca fiică legitimă a lui Vasile M. Brezianu, de ani 53, funcţionar şi a Elisei, de ani 34. Martori: Barbu Ion, de ani 27, cârciumar, din str. Teilor no. 94; Stan Tudor, de ani 25, industriaş, din str. Polonă 136. A consemnat Dimitrie Brăescu, ofiţer al Stării Civile din Bucureşti, circ. II.

[35] SMBAN, fond fam. *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 34/1911, f. 1. Fraţii Barbu şi Grigore Brezianu stăpâneau moşia amintită în virtutea actului de partaj autentificat de Tribunalul Ilfov nr. 6007, din 13 iunie 1909. La data alcătuirii contractului de vânzare, Eliza B. Brezianu locuia în Bucureşti, str. Sălciilor nr. 9.

[36] *Ibidem*, dos. nr. 47/1908: fraţii şi surorile erau Elena G. Negoescu, domiciliată în Bucureşti, str. Sălciilor nr. 9 şi soţul ei căpitan G. Negoescu, Elisa N. G. Costinescu şi soţul ei ing. N. G. Costinescu, domiciliaţi în Bucureşti, str. Viitorului 3, Alexandrina locot. Stareşiu şi locot. Stareşiu, domiciliaţi în Fortul Ştefăneşti din jud. Ilfov, Barbu V.Brezianu, magistrat, domiciliat la Piteşti şi locotenent Grigore V. Brezianu, domiciliat în str. Sălciilor 9.

[37] *Ibidem*, *loc. cit.*

[38] *Ibidem*, dos. nr. 50/1909, f. 1: *Act de Impărţeală* între Calliopi St. Cociu, văduvă menajeră, domiciliată în Bucureşti, str. Brezoianu no. 44; Barbu Brezianu, magistrat, domiciliat în Piteşti; Alexandrina Stareşiu, autorizată de soţul meu locot. Stareşiu, domiciliaţi în Bucureşti str. Polonă no. 90; locot. Gr. Brezianu, domiciliat în Bucureşti, str. Sălciilor no. 9; Eliza Costinescu, autorizată de soţul ei Nicolae Costinescu, domiciliaţi în Bucureşti, str. Viilor no. 3. La acea dată Eliza V. Brezianu, văduvă, domicilia în Bucureşti str. Sălciilor no. 9. Averea găsită la încetarea din viaţă a tatălui lor cuprindea:

a) Moşia Găgenii din jud. Buzău, pl. Tohani, com. Vinteleanca, în întindere de 821 pogoane, evaluată de Consiliul de Administraţie al Creditului Funciar Rural la suma de lei 270 000.

b) Via din cătunul Valea lui Stan, com. Fântânelele, jud. Prahova, în întindere de 12 pogoane, din care 4 plantate, evaluate la suma de 15 000 lei.

c) Patru din şapte părţi din locul situat în Bucureşti, Calea Rahovei, suburbia Bărbătescu, care a aparţinut Elizei Brezianu născută Hina; valora 27 200 lei.

d) Mai multe bonuri ale Fabricii Letea, în valoare de lei 8 000.

Totalul averei rămase cuprindea 330 200 lei, din care se scădeau diferite datorii, rămânând 192 700 lei.

Tot activul succesiunii trecea exclusiv asupra fraţilor Barbu Brezianu şi locotenent Grigore Brezianu, pe jumătate la fiecare (f. 2).

se poate vedea în documentul din anexa I, Iancu Brezianu – un omonim al marelui actor, dar erau oare rude? – era proprietar la Fefelei şi de asemenea la Găgeni[39], în judeţul Prahova. La 30 august 1845, el se judeca pentru moşia din hotarul Bătrâna cu Matache, fiul lui Raicu[40]. Un portret al său – a cărui fotografie am găsit-o la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române – a fost donat de strănepoata sa directă Colette Axentie născută Mareş, Muzeului de Artă de la Ploieşti (după cum este specificat pe verso-ul acestei fotografii de către mâna donatoarei).

Potrivit unei genealogii comunicate de către N. Butculescu, regretatului genealogist Alexandru V. Perietzianu-Buzău, Nicolae Brezianu (1852–1911) – fiul pitarului Iancu Brezianu – a fost căsătorit cu Maria Caramzulea (n. 1856), fiica pitarului Dimitrie (Matache) Caramzulea (+ 1874) şi a soției sale Anica născută Lămotescu (1834–1874). Aceştia din urmă au mai avut următorii copii: Caterina (n. 1855), Dimitrie (n. 1854) şi Elena (n. 1864). Printre rudele Caramzuleştilor şi *ipso facto* ale urmaşilor lui Nicolae Brezianu se numărau pictorul Henri H. Catargi şi descendenții naturali ai lui Mihail Kogălniceanu, cu numele de Lecca şi Eliade. Mai exact, mai sus-amintita Anica Lămotescu[41], fiica paharnicului Constantin Lămotescu (+ 1848) şi a soției sale, Catinca M. Butculescu (1812–1889)[42], avea următorii frați şi surori: Alecu, Marița, Nicolae, Elena, Gheorghe, Constantin, Dumitru, Raluca, Emanuel şi Mihail. Colonelul Nicolae Lămotescu (1833–1874) a fost bunicul matern al pictorului Henri H. Catargi. Căpitanul Constantin Lămotescu (1834–1909), unul dintre copiii menționați, a fost căsătorit cu Maria Mareş, din familia boierilor Mareş amintiți mai sus, ceea ce face dublă înrudirea dintre neamurile Brezianu şi Mareş. Fie pomenit şi faptul că una dintre fiicele căpitanului Constantin Lămotescu şi ale soției sale, Eugenia, a fost căsătorită cu un chirurg faimos în vremea sa, Traian Nasta. Potrivit unei legende adevărate[43], Eugenia a fost iubita patriarhului Miron Cristea.

În aceeaşi ordine de idei, a iubirilor interzise, una dintre fiicele paharnicului Constantin Lămotescu, Raluca (1836–1909), căsătorită mai întâi cu maiorul Macovei şi a doua oară cu nobilul francez de Laroque, a avut o legătură de dragoste cu marele Mihail Kogălniceanu, din care s-a născut o fiică, Maria. Ea a avut de soț mai întâi pe Ioan Lecca, din familia boierească moldovenească cu acest nume şi a doua oară pe Atanase Eliade. A avut copii cu amândoi, demn de amintit fiind faptul că unul dintre copii, Margareta, avea să devină soția lui Henri Coandă.

Raluca Lămotescu, iubita lui Mihail Kogălniceanu şi ruda soției lui Nicolae Brezianu, apare şi în corespondența inedită a acestuia din urmă. „Dragă Marioară – scria Nicolae Brezianu nevestei sale – că astăzi lucram în biurou şi mă pomenesc cu Kogălniceanu pe uşă, eu eream în vestă şi papuci şi astfel m-a surprins căci moşiul nici nu scie să anunție. M-am scuzat cât am putut şi-n urmă am venit la subiect. Cucoana Ralluca, [î]mi zice el, a venit de la Paris, şi am venit să te întreb când să vie la Bucuresci pentru a aranja afacerea Creditului? I-am răspuns că-n orice zi afară de sărbătoare, când am ceva mai bun de făcut; sărbătoarea, i-am spus, țin să fiu în patru ochi cu [cuv. nedescifrat] ingrată. In fine s-a hotărât a-i scrie să vină vineri./Dacă o voi putea decide, sper să ți-o aduc la vie, împreună cu fata şi cred că-ți voi face cea mai mare surpriză. În orice caz, dacă va voi să vină te voi depeşa”[44]. Scopul vizitei Ralucăi Lămotescu era să ia cu împrumut de la rudele sale 1 000 franci. Nicolae Brezianu era în acea vreme avocatul lui Mihail Kogălniceanu, ceea ce avea, desigur, o legătură cu înrudirea (prin alianță) cu Raluca Lămotescu.

Via de care e vorba în scrisoare se afla la Valea Călugărească, cătunul Valea Largă, unde familia Nicolae Brezianu poseda şi case. Potrivit unui inventar al averii rămase de pe urma decesului acestuia, în anul 1911, era vorba de „1. Un corp de casă, pentru locuit compus din patru camere cu o sobă, construcție de zid, învelită cu tablă, una din camere servind de salonaş, alta de birou şi a doua ca locuință de dormit, toate cu mobila lor necesară, menționându-se că în salonaş şi birou pian şi case de bani nu există. / 2. Un corp de casă în fața primului corp, având două camere de locuit cu mobila lor; sub acelaşi acoperământ o magazie pentru conservatorul vaselor compus din două despărțituri, tot corp construit de zid”[45].

---

[39] SMBAN, fond *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 6/1855.

[40] SJAN Prahova, fond *Tribunalul jud. Prahova Secția I*, dos. nr. 394/1845.

[41] Despre familia acesteia, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Familia Lămotescu*, în „Ziarul de Duminică”, nr. 43 (526), din săptămâna 29 octombrie – 4 noiembrie 2010; supl. cult. al *Ziarului Financiar*, 29 octombrie 2010 (doar pe Internet).

[42] Despre Butculeşti, vezi idem, *Despre genealogia Anei Aman*, în *SCIA*, 2013, serie nouă, tomul 3 (47), 2013, p. 164–165.

[43] Ştiu chestiunea chiar de la una dintre cele două fiice ale Eugeniei Nasta, regretata doamnă Anne-Marie Miclescu, născută Nasta.

[44] SMBAN, fondul fam. *Mareş – Brezianu – Constantinidi*, dos. nr. 89/1883, scrisoare din 24 august (f. a.) a lui Nicolae Brezianu către soția sa Maria, f. 4.

[45] *Ibidem*, dos. nr. 40 / 1911, f. 2. Vezi, de asemenea, *ibidem*, f. 1: *Proces-Verbal* din 5 noiembrie 1911, de punere în posesie a Mariei N. Brezianu a viei defunctului Nicolae I. Brezianu din comuna Valea Călugărească, cătunul Valea Largă.

Nicolae Brezianu a practicat avocatura în Bucureşti, având câţiva clienţi iluştri, precum Mihail Kogălniceanu sau colonelul Constantin Blaremberg, fost prefect al Poliţiei Capitalei. Şi-a început studiile de drept la Bucureşti şi le-a continuat la Paris de unde îi trimitea scrisori tatălui său, mai ales pentru a-i cere bani[46], dar nu numai[47]. Una dintre primele epistole trimise de studentul parizian tatălui său datează din 20 iulie 1870[48], ceea ce face să constatăm ca sejurul său în capitala Franţei a durat peste opt ani. In această scrisoare este amintit „Nenea Alecu Creţiescu", jurist însemnat al vremii sale, membru al Consiliului de Stat în vremea lui Cuza şi prim-preşedinte al Curţii de Casaţie. Faptul că îl numeşte „Nenea" – ca şi pe „Nenea Vasile" Brezianu – trimite la legătura lor de rudenie pe linia Macedonski – Papazoglu. Alecu Creţescu era fiul căpitanului de panduri Ioniţă Creţescu zis „Ortopan" şi al soţiei sale Elencu născută Papazoglu. Pe de altă parte, mama lui Nicolae Brezianu, Eufrosina, era fiica lui Dimitrie Macedonski, personaj de tristă amintire în contextul răscoalei lui Tudor Vladimirescu şi a soţiei sale născută tot Papazoglu. Oricum apelativul din epistola amintită constituie un indiciu asupra înrudirii dintre această ramură a Brezenilor şi poetul Alexandru Macedonski.

De asemenea, maiorul „Michail Macedonsky" este consemnat la 30 noiembrie 1877 ca martor în actul de naştere al Alexandrinei, fiica lui Vasile şi a Elizei Brezianu. Avea în acel moment 46 de ani şi locuia pe str. Cazărmii nr. 7[49]. După informaţiile comunicate de regretata Colette Axentie, născută Mareş, Mihail Macedonski era frate cu Eufrosina Macedonski căsătorită Brezianu.

O mică digresiune pentru familia Caramzulea care s-a încuscrit cu această ramură a Brezenilor. În pisania veche, datând din 1790 – încastrată în peretele sudic al pronaosului bisericii „Sf. Pantelimon" din Bucureşti, în apropiere de Foişorul de Foc – este amintit printre ctitorii ei, alături de popa Ivan de la Silvestru, logofătul Constantin Borănescu şi Ene Mănciulescu, „jupan Constantin Caramzulea"[50]. Unii purtători ai acestui nume se întâlnesc în prima jumătate a secolului al XIX-lea la Cerneţi, pe atunci capitala judeţului Mehedinţi. La 8 mai 1835, Înaltul Divan al Ţării Româneşti confirma hotărârea din anul precedent a Divanului Judecătoresc al Craiovei în pricina dintre Ioan Caramzulea de la Cerneţi şi Ioan Beicuş de la Gârniţa Ghelmegioaiei în legătură cu stăpânirea cu protimisis de către întâiul menţionat a unor stânjeni, decisă în 1825[51].

---

[46] *Ibidem*, dos. nr. 82 / 1873, f. 2. Nicolae Brezianu locuia la Paris pe Boulevard Saint Michel 65.

[47] *Ibidem*, dos. nr. 84 / 1878, scrisoare a lui Nicolae Brezianu către tatăl său, datând din 8 martie 1878, Paris: f. 1, P.S. – „Te rog, Tatiţo, abonează-mă la *Journal de Bucharest* a căruia redacţiune se aflǎ pe piaţa Theatrului şi Directorul este Marsillac; sau dacă nu, la Journalul *Dreptul* sau la oricare altul, ca să mă iniţiez şi eu la ce se petrece în terră, pentru ca să nu fiu cu totul strein când mă voi întoarce".

[48] *Ibidem*, dos. nr. 81 / 1870, ff. 1–2:

„Sărut mâna, Tatiţo!

Profit de plecarea lui Ţuiculescu pentru ca să-ţi trimet thesele pe care să le distribui pe la amicii D-le. Te rog dă una lui Nenea Ghiţă Ciupagea, una Dlui Philip Focşăneanu; cele două cari sunt puse sub bandă cu adresa lui Nenea Vasile care e rugat să dea una lui Nenea Alecu Creţiescu [subl. mea]. Pe celelalte împarte-le cui voieşti Dumneata.

Pentru că eşti atât de bun ca să accedezi cererei mele de a face Doctoratul, te rog Tatiţo dragă să stăruieşti pe lângă Schina care este Decan al Corpului de Advocaţi ca să mă înscrie în lista stagiarilor pentru ca când voi veni în ţară să mi-am stagiul deja făcut şi să nu fiu constrâns a accepta doi ani după lege.

Nici o formalitate nu este de împlinit decât prezentarea titlului meu de licenţiat în drept de la facultatea din Paris pe care-l poţi constata prin Thesă; [cuv. nedescifrat] Diploma, dar nu mi s-a liberat încă, şi pentru ca să obţiu un simplu certificat trebuie să mai plătesc bani.

Te rog, Tatiţo dragă, să-mi trimeţi paralele (1 500 fr.) înainte de finele lunei pentru că am [cuv. nedescifrat] concediu la casă şi dacă nu voi a mă lăsa să plec la băi (lucru de care ţi-o repet am mare necesitate) voi putea pleca la 1 august, trebuind ca în septembre să fiu în Paris pentru ca să pot prepara eczamenul.

Tremur de frică că n-o să vrei a-mi acorda suplimentul pentru băi, cu toate astea bazat de o parte pe afecţiunea dumitale părintească, de altă parte pe bunele nuvele ce am că recolta este excelentă, [î]mi vine a crede şi sunt convins că n-o să consimtă a-mi negligea sănătatea.

Aştept răspunsul dumitale; Iartă-mă că nu-ţi pot scri[e] mai mult astă dată pentru că Tzouicoulescu pleacă diseară şi trebue a mă grăbi să-i duc paquetul

fiu supus

Nicu

Te rog, Tatiţo, nu uita a trimete imediat anecsata scrisoare cu Thesele lui Nenea Vasile".

[49] *Ibidem*, dos. nr. 68/1877, f. 1.

[50] George D. Florescu, *op. cit.*, p. 65.

Urmaşii Mariei Brezianu născută Caramzulea îi scriau numele sub forma „Karamzulis", care suna mai exotic şi mai interesant, dar care era în acelaşi timp, probabil, mai aproape de forma iniţială.

[51] *Inaltul Divan 1831–1847. Inventar arhivistic*, Bucureşti, Direcţia Generală a Arhivelor Statului, 1958, doc. nr. 518, pp. 140–141.

În martie 1832, logofătul Ienache Caramzulea ot Filipeşti avea în faţa Tribunalului Judeţului Prahova o pricină cu slugerul Mihalache Rahtivanu pentru o cârciumă[52]. În octombrie 1845, parucicul Caramzulea se judeca pentru o datorie de 80 galbeni cu şetrarul Nicolae Predescu din Bucureşti[53].

O altă pricină s-a petrecut între Zamfirache Caramzulea şi tizul său Zamfir Caluda din Cerneți care făcea recurs – fără succes – la Înaltul Divan fiind nemulțumit de hotărârea Divanului Craiovei; era vorba de 344 stânjeni din moşia Zăgaia județul Mehedinți[54].

[52] SJAN Prahova, fond *Tribunalul jud. Prahova secția I*, 267/1832, delă din 23 martie 1832.
[53] *Ibidem*, dos. nr. 529/1845, document din 29 octombrie 1845.
[54] *Inaltul Divan 1831–1847. Inventar arhivistic*, doc. nr. 1896, p. 449.

TESTAMENTUL ACADEMICIANULUI GEORGE OPRESCU, ÎNTEMEIETORUL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI AL ACADEMIEI ROMÂNE

de ALIN CIUPALĂ

Abstract

The present published material completes the biography of the Romanian savant George Oprescu. The act shows us the manner in which the academician related to his work, the way in which he chose to ensure the posterity of his collections, rich library and documentary archive. The pages of his will speak to us also about a personality's generosity who proved to be until today an example of rigorousness, scientific audacity and altruism.

Keywords: George Oprescu, will, collections, assistants, Romanian Academy.

George Oprescu (1881–1969) s-a născut la Câmpulung Muscel într-o familie lipsită de avere[1], așa cum precizează și în paginile publicate în restituirea de față. Bogata activitate științifică și-a dedicat-o studiului artei și istoriei ei, iar lucrările publicate l-au impus atenției lumii academice din România și străinătate. Nu avem încă o biografie a savantului care debuta în 1931, ca profesor colaborator în cadrul Facultății de Litere a Universității din București unde organiza un curs și un seminar de istoria artei[2], desființat în urma „reformei" învățământului, aplicată de noul regim comunist. Probabil, orientarea sa homosexuală, condamnată oficial de un regim pe cât de criminal, pe atât de homofob, i-a blocat ascensiunea universitară. Cercetări viitoare vor pune în lumină mecanismele afirmării unui intelectual de certă valoare, cu vagi simpatii de stânga înainte de 1944, obligat să se adapteze, să accepte compromisuri, ideologice și nu numai, pentru a-și putea pune în practică proiectele. George Oprescu face pare dintr-o generație care a dat și alți savanți, de la George Călinescu şi Andrei Oțetea la Simion Stoilov, Octav Onicescu sau Constantin Parhon, pentru a da doar câteva nume, care au trecut dintr-o lume a libertății în una a controlului absolut, fiecare dintre ei cu dramele, renunțările și reușitele sale. Relația lor cu regimul comunist[3] trebuie analizată în nuanțele ei și în contextul unei epoci nefericite în care supraviețuirea putea fi traumatizantă.

Activitatea științifică era completată în cazul lui George Oprescu, dar și al personalităților deja amintite, de vocația organizării unor instituții. Institutul de Istoria Artei al Academiei Române[4], care astăzi îi poartă numele și pe care l-a condus între 1949 și 1969, revistele publicate în cadrul acestuia au format cercetători și au organizat un domeniu al cercetării academice. Primul director al Institutului devenea

[1] Paginile memorialistice publicate de savant nu cuprind, din păcate, decât foarte sumare date biografice. G. Oprescu, *Amintiri, evocări*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968. Pentru detalii biografice vezi Mircea Popescu, *Georges Opresco, fondateur de l'école roumaine d'histoire de l'art*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Beaux-Arts", tome XIX, 1982, p. 9–13; *Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco*, préface, texte établi et notes par Radu Ionesco, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Beaux-Arts", tome XXIX, 1992, p. 3–4.

[2] Idem, *Lecția de deschidere a cursului de Istoria Artei la Universitatea din București*, Cluj, Cartea Românească, 1931. La biblioteca Facultății de Istorie a universității bucureștene amintită se păstrează neinventariate și uitate, mai multe materiale didactice, în special, planşe şi cărţi poştale ilustrate, utilizate de George Oprescu în timpul prelegerilor sale. Puține dintre acestea au pe verso o mică ștampilă a Seminarului de Istoria Artei, ceea ce ne-a permis identificarea lor.

[3] A se vedea și Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă 1948–1953*, București, Editura Humanitas, 2010.

[4] Institutul de Istoria Artei al Academiei Române era înființat oficial în 1948, dar va începe să funcționeze la jumătatea anului 1949; „Monitorul Oficial", nr. 302 din 28 decembrie 1948, p. 10390–10400.

membru al Academiei Române în 1948[5] şi avea să aibă un rol major în organizarea secţiei faţă de care noua instituţie urma să fie subordonată.



George Oprescu

Paginile testamentului cuprind atât precizări biografice, cât şi gânduri care conturează psihologia şi caracterul academicianului şi credem că reprezintă o sursă importantă, necesară înţelegerii personalităţii sale în contextul mai larg al epocii.

Din punct de vedere tehnic, se impun câteva precizări.

Transcrierea documentului a urmărit redarea cu atenţie a textului original. Filele, în număr de şase, format A4, au fost redactate la maşina de scris şi cuprind numeroase corecturi olografe realizate cu cerneală albastră de autor, care le-a numerotat cu atenţie şi a semnat în partea inferioară a fiecărei pagini, iar de câteva ori şi în dreptul pasajelor modificate. Pe verso-ul paginii a treia se află un amplu text olograf, pe care l-am introdus acolo unde se impunea, conform indicaţiei autorului. Această atenţie deosebită a academicianului George Oprescu ne arată dorinţa sa de a formaliza, cu rigoarea care l-a caracterizat în întreaga sa operă ştiinţifică, paginile de faţă. Fragmentele tăiate de autor au fost păstrate şi trecute între paranteze drepte. Rândurile adăugate de autor au fost marcate în text sub forma caracterelor italice. Grafia rândurilor olografe este îngrijită şi clară, dar ductul este tremurat, probabil, datorită vârstei. Toate paginile au fost la un moment dat rupte şi lipite cu scotch, direcţia rupturii, identică în toate cazurile, indică un gest premeditat, regretat apoi şi corectat prin lipire. Pe prima pagină, în colţul din dreapta sus, apare menţiunea COPIE. Aceasta, precum şi existenţa corecturilor, ne fac să credem că ne aflăm în prezenţa exemplarului de lucru, proiectat, redactat, abandonat, reluat la un moment dat, mai interesant, poate, decât forma definitivă, datorită faptului că ne arată modul în care George Oprescu lucra. În plus, la sfârşitul documentului apar două date, 29 septembrie 1958 şi aprilie 1962, fără indicarea zilei, în locul căreia autorul a trecut doar un semn de întrebare. Acest fapt subliniază odată în plus preocuparea academicianului în vederea asigurării viitorului

[5] Regimul comunist a reorganizat Academia Română pe baza decretului nr. 186 publicat în „Monitorul Oficial” din 13 august 1948, p. 6671. Printr-un alt decret, apărut în „Monitorul Oficial” nr. 274 din 24 noiembrie 1948, era stabilită lista noilor academicieni, printre care figura şi George Oprescu.

colecțiilor și proprietăților sale. Limba în care este redactat documentul a fost actualizată tacit în funcție de regulile respectate astăzi. S-au păstrat anumite formule, sintagme, forme considerate de autor potrivite pentru a reda ideile sale. Sublinierile în textul original au fost menționate între paranteze rotunde, în formula „(subl. în text GO)”. Filele, perforate în partea stângă la mijloc, semn că au fost îndosariate, sunt însoțite de o pagină verde, decolorată din cauza trecerii timpului, pe care scrie cu carioca G. OPRESCU, iar pe verso, cu cerneală albastră, apare mențiunea, într-o grafie diferită „Testamentul lui G. Oprescu”[6].



George Oprescu

ANEXĂ

Testamentul meu

Ajuns la o vârstă când pot presupune că nu mai am mult de trăit, m-am hotărât să scriu acest act, care cuprinde ultimele mele dorințe.

Viața mi-a fost, până acum, plină şi variată. Am avut ocazii multiple să călătoresc şi să studiez în cea mai mare parte a țărilor Europei, nu în fugă, ci prin şedere îndelungată în fiecare dintre ele. N-am avut nici un fel de avere părintească, dar din sumele ce primeam de la funcțiile ce îndeplineam şi, în primul rând, de la postul de secretar al Comisiei de Cooperație Intelectuală a Ligii Națiunilor, între 1923 şi 1930, am putut

[6] Documentul a fost păstrat în arhiva V. D., colaborator al lui George Oprescu, și donat Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, printr-un gest de mare generozitate.

satisface înclinarea mea de a constitui o colecție de opere de artă. De fiecare dată ce cumpăram un obiect interesant, un tablou, o statuie, un covor, o broderie sau o stampă, bucuria de a introduce în țară ceva de valoare, care nu se găsea încă acolo, creştea. Aşa am putut strânge mai ales cele aproximativ [opt] *zece* mii [8 000] *10 000* de desene şi gravuri de toate felurile, care constituie principala parte a colecției, şi care fac din ea, în momentul de față, cea mai importantă colecție grafică din țară, nu prin numărul, ci prin calitatea şi felul de prezentare al exemplarelor.

Întors la Bucureşti, după stagiul la Geneva, am continuat să îmbogățesc ceea ce adusesem cu mine din Elveția. S-au adăugat astfel la obiectele vechi un număr important de covoare de preț, tablouri româneşti şi străine, broderii şi obiecte de artă națională, cărți rare, *câteva importante gravuri şi desene*.

Am considerat totdeauna că o asemenea colecție nu poate şi nu trebuie să rămână străină de lumea cercetătorilor de artă. Aşa am învățat de la regretatul profesor Ion Cantacuzino, căruia îi datoresc mare parte din formația mea ca istoric de artă, ca şi de la bunul meu prieten, profesorul Henri Focillon, marele şi încercatul nostru amic. În consecință, am deschis casa şi colecțiile mele cercetătorilor, sub auspiciile Ministerului Culturii, am pus la dispoziția eventualilor vizitatori până și lucrurile cele mai delicate, adică desenele, îndeosebi când acești vizitatori erau artiști ori studenți, ori funcționari de muzeu, și când, astfel n-ar fi avut putința să vină în contact direct cu opere de artă străine autentice.

Între acestea am fost numit mai întâi membru onorific al Academiei R.P.R. reorganizate, apoi membru activ. Puțin în urmă mi s-a încredințat și postul de director al Institutului de istoria artei al Academiei. Am dobândit în chipul acesta, nu numai un rol de mare răspundere în mișcarea culturală a țării, dar și posibilități de studiu, de cercetări pe teren, de publicații, pe care nici măcar nu le-aș fi bănuit mai înainte. Și ceea ce spun despre mine, trebuie înțeles și pentru tinerii mei colaboratori, o echipă de peste treizeci de istorici de artă. Am găsit apoi, între colegii mei academicieni din secție și, în primul rînd, la Președintele *de atunci al* Academiei, prietenul Traian Săvulescu, o înțelegere deplină, care mi-a dat curaj și mai multă încredere în posibilitățile mele. Mi se pare deci natural, ca atunci cînd mă gândesc cum aș mai putea rămâne *util* într-un fel oarecare, [util] după moarte, să nu văd decât o singură putință de a o face: aceea de a institui Academia R.P.R. ca legatară a mea universală. Rog deci Prezidiul Academiei să primească acest legat, după moartea mea.

Doresc însă ca bunurile ce vor rămâne după mine să capete anumite destinații, și anume:

1) Casa mea din București, str. Dr. Clunet 16, va rămâne Academiei mobilată așa cum se va găsi la moartea mea, după ce se vor distrage câteva obiecte, asupra destinației cărora voi stabili la vale. Așa cum rămâne, casa va servi apoi de casă memorială-muzeu, pentru a se arăta celor ce vor veni după noi care era mentalitatea și gustul unui colecționar român, în momentul când am format colecția mea.

[Covoarele care n-au găsit întrebuințare pe jos, în camere, pe pereți, și care sunt depuse în camera de oaspeți, nouă la număr, grupate împreună, vor intra în colecția de covoare a Muzeului de Artă al Republicii. Tot în Muzeul Republicii vor intra toate tablourile, sculpturile și obiectele de artă aplicată, care acum sunt în Muzeul Republicii, expuse sau în depozit, cu titlu de împrumut.

Mai las muzeului următoarele tablouri: Poetul meditând, de Grigorescu, lucrare din prima tinerețe, document important; Peisajul la margine de apă, de Andreescu; Natura moartă cu raci, de Steriadi; Portretul fiului artistului, de Ressu; Natura moartă cu căldărușe, de Petrașcu; Femeia în roz, de Pallady; O vedere din București, de D. Ghiață; În grădină, de Vermont; Cele două spaniole, de Iser; Peisaj cu clădiri roșii, de St. Popescu; Natură moartă, de Arnold.

Toate aceste lucrări, cum și cele donate mai înainte de mine muzeului, chiar și cele provenite de la Muzeul Toma Stelian, ca donații ale mele, vor purta o etichetă, în care se va spune că sunt donate de mine].

Toate [celelalte] operele de artă plastică, *mobilele, faianțele și* covoarele, din listele alăturate acestui testament și formând oarecum corp cu textul lui, *și care se vor găsi în locuința mea* după ce se vor scădea cele care [au primit o altă destinație] au fost donate [Muzeului sau] executorilor mei testamentari, vor [rămâne] *fi proprietatea* Academiei, *dar* vor mobila locuința mea devenită casă memorială-muzeu și vor rămâne în ordinea în care au fost rânduite *de mine*, [în perpetuitate].

2) Las, de asemenea, Academiei casa mea din Câmpulung Muscel, str. Eremia Grigorescu nr. 30, de asemenea, mobilată, pentru a fi organizată drept casă de creație și de odihnă pentru personalul științific al Institutului de Istoria Artei al Academiei, nu mai mult decât la două persoane, în același timp. Doresc ca perechea care îngrijește acum casa, Vasile și Ioana Neacșu, să rămînă mai departe acolo, în condițiile în care se găsesc astăzi, față de mine. În camera din fund și în bucătărie sunt mobile ce le aparțin și care, bineînțeles, nu intră în donația mea. Aceste mobile se deosebesc de ale mele și lesne se pot separa.

Este bineînțeles că Academia va avea grija întreținerii în bună stare a acestor două imobile și a micilor grădini din jurul lor, după moartea mea. Dacă se va numi un custode, cum e *necesar* [posibil], acesta nu va

locui în casa memorială-muzeu, ci va avea numai însărcinarea, împreună cu o pereche de oameni de serviciu, care vor locui în subsolul locuinței mele, să-l întrețină în bune condiții, așa cum a fost cât am trăit eu. *Această pereche aș dori să fie Traian și Maria, care mă îngrijesc acum.*

Colecția de circa *10 000* [8 000] (*zece* [opt] mii) de desene și de stampe, o dăruiesc Academiei, pentru Cabinetul de Stampe al Bibliotecii. Printre acestea se găsesc aproximativ 1500 (o mie cinci sute) desene originale, unele de mari maeștri, circa 1 000 (o mie) de gravuri în culori, japoneze, peste 1 000 (o mie) de litografii de Daumier, unele în exemplare splendide, gravuri de Dürer, de Rembrandt, de mari artiști francezi. Valoarea lor este azi de multe milioane de lei. Din acestea am donat până acum *efectiv* Academiei circa 3 000 piese *și voi continua să-i mai donez efectiv, chiar de acum, adică înainte de moartea mea*.

Din cele zece mii de opere grafice, care toate aparțin Academiei, adică de fapt Cabinetului de Stampe, voi alege o parte, aproximativ 1 200 piese, care să fie rânduită, nu în dulapurile Cabinetului de Stampe, ci în casa memorială-muzeu, nu numai pentru ca, împreună cu celelalte opere de artă să-i păstreze menirea, dar și pentru a arăta vizitatorilor eventuali cum îmi petreceam timpul și care era activitatea mea principală de cercetător. Același lucru hotărăsc să se facă și pentru unele cărți de valoare care, în mic număr, vor fi dispuse în dulapurile în care se găsesc acum, ca într-un fel de expoziție a cărții și pentru a nu oferi ochilor vizitatorilor dulapuri mai mult goale ori pline de obiecte neînsemnate, □n viitor.

Vizitarea casei se va face, ca și până acum, cu autorizația administratorului, de acum înainte, duminica și sărbătorile, după masa de la 15–17; obiectele nu se vor putea scoate spre a fi examinate de aproape de vizitatori, și nici gravurile, decât numai cu totul excepțional, pentru un vizitator cu adevărat interesant. Ele nu se vor împrumuta pentru expoziții, decât cu asentimentul executorilor testamentari, care vor fi totdeauna consultați în împrejurări importante.

De asemenea, mai dăruiesc Cabinetului de Stampe al Academiei circa 1 000 (o mie) de volume prețioase, ediții princeps, ediții ilustrate de mari desenatori, incunabule, cărți cu dedicații de la autori renumiți, legături rare etc. Ele se găsesc în biblioteca mea de jos (subl. În text GO) lângă fereastra din dreapta și în camera mea de lucru (subl. În text GO), de la etaj, la spatele biroului. Este posibil ca unele din aceste volume să fie mai potrivite pentru rezerva Bibliotecii Academiei, decât pentru Cabinetul de Stampe. Las la aprecierea executorilor mei testamentari împărțirea volumelor între cele două secții ale Bibliotecii.

Este însă bineînțeles că aceste volume vor părăsi loucința mea, numai după ce se vor scoate cele de care vorbesc mai sus, care rămân să constituie acea expoziție a cărții, care va fi expusă în cele două dulapuri cu geam mai sus amintite. [Este însă indispensabil] Aceste cărți rare *vor fi* [să fie] păstrate în cele mai bune condiții și comunicate numai lectorilor care în adevăr au nevoie să le consulte, *iar cele din casa memorială nimănui*.

Toate cărțile de istoria artei, studiile și cataloagele, peste 3 000 (trei mii) de volumne, care se găsesc la etaj, în biroul meu, în cămara de la primul etaj, în biblioteca din camera de oaspeți și în dulapurile deschise din biblioteca de la parter, rog să fie date bibliotecii Institutului de Istoria Artei al Academiei, ca să servească ca instrument de lucru cercetătorilor. *Ele vor constitui tot avutul Academiei, instalat însă în Institut*. Dacă în aceste rafturi se mai găsesc și alte volume – și ele se găsesc – de literatură sau de orice altfel, fără raport cu istoria artei, ele vor rămâne în casa memorială, în polițele respective, pentru mobilarea dulapurilor din bibliotecă.

Toate tablourile și statuile ce posed, ca și obiectele de artă, *în afară de cele destinate executorilor testamentari* [în afara de cele mai sus destinate Muzeului Republicii sau executorilor testamentari], le las Academiei, ca să mobileze mai departe casa din București și pe cea din Câmpulung. Ele vor rămâne în clădirile respective, la București și la Câmpulung și, sub nicun motiv, nu vor putea fi transportate într-un alt local al Academiei și nici schimbate, [fără un motiv serios] din locul unde se vor găsi la moartea mea. Între alte îndatoriri ce incumbă executorilor testamentari care sunt tineri, va fi și aceea de a veghea în anii următori la îndeplinirea acestor ultime dorințe.

Hainele, încălțămintea și rufele mele de corp se vor împărți între bărbații de serviciu [din fostele mele locuințe, de la Muzeul Republicii], ai Institutului de Istoria Artei [sau ai mei personali, din București sau din Câmpulung]. Celelalte rufe, batiste, ciorapi, rufe de pat, de masă, care se vor găsi în dulapurile de la etaj, revin lui Radu Ionescu, care s-a devotat mie cu totul în ultimii ani și mi-a fost de un mare ajutor. Nepot al celui mai bun prieten al meu, profesorul C. Ionescu-Mihăiești, îl cunosc de mic copil și, în ceea ce privește formația lui intelectuală, cred că în mare parte mi-o datorește mie. Lui îi las și toată argintăria din dulapul din biroul meu, ceasornicele mele, printre care unul de aur, fabricat de Patek și dăruit mie de Titulescu, *cum și blana și paltoanele mele*.

Testez executorilor mei testamentari, la fiecare, câte [cincispre]zece mii de lei, din banii depuși la C.E.C. Cu restul banilor, *se va publica un catalog al casei memoriale muzeu redactat în bune condiții științifice de Radu Ionescu* [dacă mai rămân, se vor face reparațiile necesare la casă, dacă sunt necesare] și se vor cumpăra eventual, în numele meu, obiecte de artă ori tablouri pentru Muzeul Republicii, după ce se vor da zece mii de lei soților Cora, dacă mai sunt în serviciul meu, cum cred, la moartea mea.

Numesc executori testamentari pe elevii, colaboratorii și prietenii mei: Mircea Popescu, Paul Petrescu și doctorul Ștefan Berceanu. Ei vor fi ajutați în îndeplinirea rolului lor de un funcționar al Academiei, poate, din serviciul juridic, desemnat de Prezidiul Academiei, funcționar care, la moartea mea, va primi și el [cincisprezece]zece mii de lei. *Poate tov. Toma Ionescu ar putea îndeplini acest rol*.

Executorii mei testamentari vor avea dreptul, după moartea mea, să-și aleagă fiecare, ca amintire, un tablou, desemnat ca atare în lista ce însoțește acest testament. Prin executori testamentari înțeleg cei trei prieteni, mai sus numiți.

Dispun ca trupul meu să fie incinerat, cât se poate de simplu, fără flori și coroane, și fără discursuri.

Pun însă două condiții acestui testament *redactat* în favoarea Academiei, *condiții* pe care doresc ca ea să le îndeplinească, căci mi se par ușor de îndeplinit:

1) Ca Radu Ionescu să fie numit custode al muzeului-casă memorială ce va rămâne după mine și care va intra în proprietatea Academiei, el fiind plătit lunar cu o sumă convenabilă, pe care o va fixa Academia.

2) Ca cele două perechi care m-au servit cu credință la București și Câmpulung: Traian și Maria Cora (la București); Vasile și Leana Neacșu (la Câmpulung) să continue a locui mai departe în imobile, în condițiile de pînă acum, cei de la Câmplung primind locuință și plătindu-li-se impozitele, făcându-se reparațiile și îngrijirile necesare casei; cei din București, primind leafă ca și până acum. Consider că ei știu cum să îngrijească obiectele a căror valoare o cunosc, ei sunt cei mai potriviți gardieni.

Acest testament, scris și subscris de mine, este făcut în București, azi [29 septembrie 1958]*? Aprilie 1962*.

G. Oprescu

Anexez listele aproape complete a tablourilor și covoarelor ce se găsesc azi în casa mea din București[7].

[Codicil

S-ar putea ca după o trecere de 25 (douăzeci și cinci) de ani, după moartea mea, tablourile din casa memorială să sufere schimbări din pricina timpului, schimbări inevitabile la picturi de oarece vechime. Pentru a evita pierderea acestor mari valori internaționale, las ca sarcină Academiei, proprietara casei memoriale, să invite Muzeul Republicii, sau cum se va numi atunci această instituție, să aleagă și să preia aceste obiecte de artă plastică, pe care le va aprecia ca mai valoroase și necesare completării colecțiilor sale.

București, 6 ianuarie 1962]

G. Oprescu

N.B. Mulțumim Secției de Stampe a Bibliotecii Academiei Române pentru generozitatea cu care ne-a pus la dispoziție fotografiile ce ilustrează aceste pagini.

[7] Aceste liste nu s-au păstrat ca anexe la prezentul document.

BISERICA DOMNEASCĂ DIN TÂRGOVIŞTE PICTURA DE SECOL XVI*

de IOANA IANCOVESCU

Marea biserică-paraclis a curților domneşti din Târgovişte[1] a fost ridicată de voievodul Petru Cercel în imediata apropiere a caselor domneşti, după un tip de plan neuzitat în Țara Românească decât pentru biserici de rang foarte înalt: cel în cruce greacă înscrisă, cu turlă pe naos, aşa cum se prezenta, pe atunci, şi biserica mitropoliei din vecinătate, aşa cum era şi paraclisul primei reşedințe domneşti de la Curtea de Argeş. Pronaosul îngust, dreptunghiular, poartă însă două turle şi este urmat de un amplu pridvor. Cele două anexe de la răsărit, proscomidiarul şi diaconiconul, racordate la absida altarului prin câte o arcadă scundă, nu erau, la origine, separate de naos: ele se deschideau spre vest prin arcade înalte, la nivelul calotelor de colț ale naosului, proprii planului în cruce greacă. Dar, probabil, în epoca brâncovenească, ele au fost zidite către apus, lăsându-se doar câte o arcadă joasă pentru accesul din naos. Odată cu repictarea generală a bisericii din 1698[2], s-au pictat şi aceşti pereți despărțitori. Numai la restaurarea din 1961–1963, peretele vestic al diaconiconului a fost demolat, deschizându-se încăperea către naos, aşa cum arăta, probabil, la origine; peretele simetric al proscomidiarului a rămas însă închis.

Conform pisaniei brâncoveneşti, biserica a fost zidită către 1583 (leat 7091)[3]; cum ctitorul a urcat în scaun în luna iulie, mai probabil că ampla biserică a fost terminată în anul următor. Dar Petru Cercel a părăsit țara la începutul lui aprilie 1585, fapt care nu putea permite pictarea bisericii în acel an. De altfel, biserica dispunea, ca în multe alte cazuri, de un decor provizoriu, cu chenare pictate de cărămizi dispuse vertical[4]. După Petru Cercel a urmat o serie de domnii efemere până la Mihai Viteazul, fratele vitreg al ctitorului, aşa încât s-a presupus[5] că pictura bisericii aparține acestuia din urmă, întrucât el şi figurează în ampla galerie de portrete voievodale din pronaos. Pictura de aici, refăcută de Constantin Brâncoveanu şi retuşată ulterior în ulei, înfăţişează în jumătatea sudică a peretelui de vest pe ctitorii principali la acea vreme, Petru Cercel şi

---

* Material prezentat, în formă abreviată, la a zecea Sesiune de comunicări a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" Bucureşti, 11 decembrie 2013.

[1] Nicolae Ghika-Budeşti, *Evoluția arhitecturii în Muntenia şi Oltenia, veacul al XVI-lea*, în BCMI, XXIII, 1930; Nicolae Stoicescu, Cristian Moisescu, *Târgoviştea şi monumentele sale*, Bucureşti, 1976, p. 83–93; Cristian Moisescu, *Târgovişte. Monumente istorice şi de artă,* Bucureşti, 1979, p. 193–215. Pentru pictură: I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 134–145; Dinu Moraru, *Câteva lucrări de grafică din epoca brâncovenească la Târgovişte,* în *SCIA,* tom 11, 1964, nr. 2, p. 320–325; Corina Popa, Maria Georgescu, *Particularități stilistice și iconografice ale ansamblului de picturi din biserica domnească din Târgoviște*, în „Valachica. Sudii și materiale de istoria și istoria culturii", 12–13, 1980–1981, p. 281–296; Tereza Sinigalia, *Mihai Viteazul ctitor*, Bucureşti, 2001, p. 23–32.

[2] În pisanie este notat „leat 7207, întru al zecelea an al domniei" [lui Brâncoveanu], ceea ce ar da octombrie 1697 – octombrie 1698; la Radu Greceanu toamna 1698: Petru Cristea, *Pisaniile Bisericii domneşti din Târgovişte*, în „Studia Valachica", 1970, p. 183.

[3] *Ibidem.*

[4] Decor semnalat de Răzvan Theodorescu în 1964; D. Moraru, *Câteva lucrări*, p. 321.

[5] C. Moisescu, *Târgovişte*, p. 201; T. Sinigalia, *Mihai Viteazul*, p. 24, 29.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 159–181, Bucureşti, 2014

Constantin Brâncoveanu ținând macheta bisericii (Fig. 1), urmați de strămoşii după tată ai lui Brâncoveanu, Matei şi Neagoe Basarab; simetric cu ei, şirul voievozilor de la nord începe cu Mihai Viteazul, continuând cu cei trei voievozi Şerban, strămoşii dinspre mamă ai lui Brâncoveanu şi sfârşind cu Mihnea voievod[6] în colțul de nord-vest[7] (Fig. 2). Singurii care nu erau direct înrudiți cu Brâncoveanu sunt Mihai Viteazul şi Mihnea; s-ar putea presupune, deci, că realizarea picturii este datorată, în principal, lui Mihai Viteazul, ea fiind, probabil, încheiată de urmaşul său în scaun, Radu Mihnea, deşi nu este încă cert că ea a acoperit integral biserica[8]. Considerând, aşadar, contribuția lui Mihai Viteazul la pictarea bisericii ca fiind principală, putem înscrie, fie şi convențional, ansamblul de la Târgovişte în seria celor de secol XVI.

Singura zonă în care s-au păstrat suprafețe relevante de pictură originară este **diaconiconul**, dar nici aici pictura nu se păstrează integral (Fig. 3). Tencuiala de pe bolta semicilindrică a căzut, rezistând doar cea din concă. Registrul inferior al pereților este de asemenea pierdut; arcada dinspre altar păstrează, pe fața dinspre diaconicon (Fig. 4), un frumos motiv decorativ policrom, iar pe intradosul arcadei era un serafim de foc[9].

În **proscomidiar** se păstrează doar pictura din glaful ferestrei de răsărit, cu doi îngeri purtând *loria*, cu ripide şi peceți, şi un serafim în ax (Fig. 5); deasupra arcadei dinspre altar se afla acelaşi motiv decorativ policrom ca în diaconicon; fragmente de draperie se văd pe latura sudică şi urme de decor pe arcada nişei de nord.



Fig. 1. Tabloul votiv din pronaos: Constantin Brâncoveanu şi Petru Voievod.

[6] Posibil, Mihnea al II-lea (Radu Mihnea), urmaşul în scaun al lui Mihai Viteazul, deoarece domnia fiului său Mihnea-Mihail a fost nu numai scurtă, dar şi plasată într-o perioadă (1658-9) care nu mai corespunde stilistic facturii acestor picturi. Aceeaşi identificare, fără argumente, la C. Moisescu, *Târgovişte*, p. 205. Mihnea I (Turcitul), urmaş în scaun al lui Petru Cercel, poate fi exclus ca donator ipotetic al picturii, deoarece poziția lui în tabloul votiv, la sfârşitul seriei, îl arată drept un contributor minor. În plus, amintirea gestului său, în perioada brâncovenească, excludea reprezentarea lui în biserică.

[7] T. Sinigalia citează un pomelnic copiat într-un manuscris databil în vremea lui Şerban Cantacuzino, care menționează voievozii notați la proscomidiar şi care reproduce aceeaşi listă ca tabloul domnesc, considerând că acesta i-a furnizat lui Brâncoveanu numele celor ce urmau a fi pictați în pronaos (*Mihai Viteazul*, p. 29–30). Înscrierea, între aceştia, a strămoşilor paterni ai lui Brâncoveanu face mai plauzibilă o datare a pomelnicului în vremea lui Brâncoveanu, lipsindu-ne deci de un martor dinaintea refacerii picturii.

[8] Ing. D. Moraru considera că cel puțin în naos şi pronaos pictura acoperea doar registrele inferioare (*Câteva lucrări*, p. 320–321); având însă în vedere că o biserică se pictează de regulă de sus în jos, afirmația cere noi verificări prin sondaje.

[9] În **Anexă** se află lista temelor iconografice şi inscripțiile aferente. Pentru verificarea inscripțiilor slavone, mulțumim încă o dată doamnei dr. Ruxandra Lambru de la Universitatea Națională din Bucureşti.

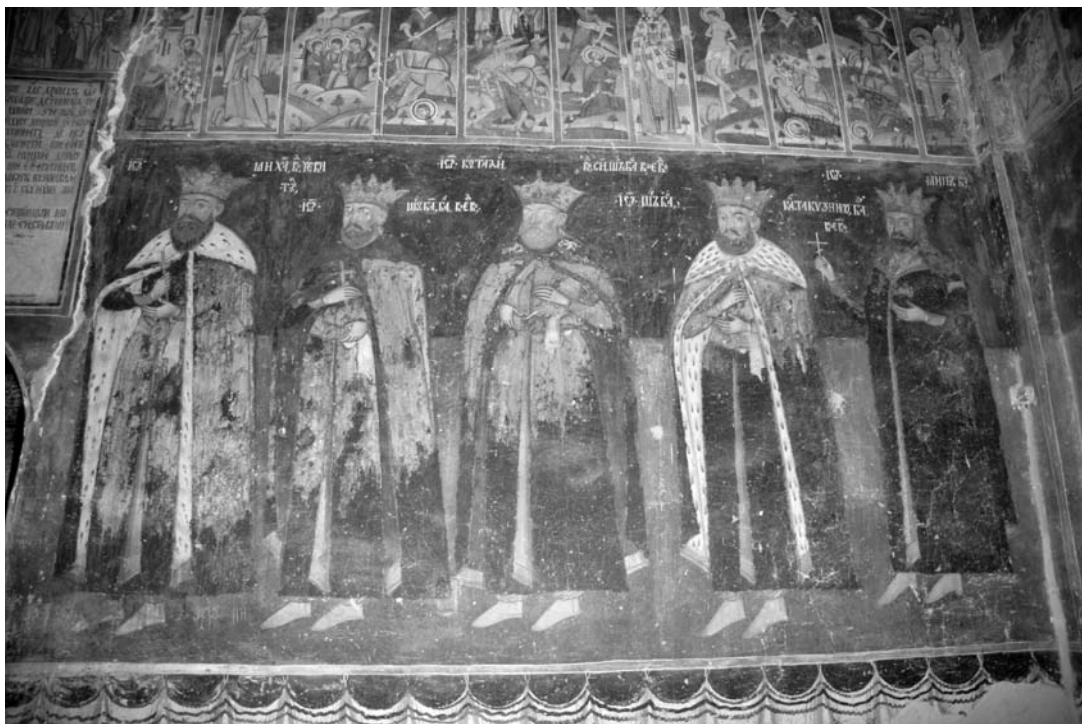


Fig. 2. Idem: Mihai Voievod, Şerban Basarab Voievod, Constantin Voievod, fiul lui Şerban Voievod, Şerban Cantacuzino Voievod, Mihnea Voievod.



Fig. 3. Ansamblu diaconicon.



Fig. 4. Registru decorativ peste intrarea în altar.



Fig. 5. Înger, glaful ferestrei proscomidiarului.

În **pronaos** subzistă un singur fragment de pictură, pe latura de sud, acoperit de chipurile a doi cuvioşi pictaţi în perioada brâncovenească (Fig. 6). Din cerul deschis, mâna dumnezeiască binecuvintează, iar un înger în zbor încoronează un personaj al cărui chip s-a pierdut, ne mai rămânând decât vârfurile fleuronilor coroanei sale. Relevant este însă tipul de tablou voievodal, propriu secolului al XVI-lea, ca şi faptul că personajul este reprezentat în pronaos, şi nu în naos, după practica vremii. El ar părea că marchează discontinuitatea programului iconografic brâncovenesc faţă de cel originar – tabloul domnesc din secolul al XVII-lea fiind plasat în întregime pe peretele vestic. Totuşi, sobrietatea iconografică a acestui pronaos cu temă unică (Sinaxarul) contrastează cu bogăţia tematică a pronaosurilor brâncoveneşti, putând fi, mai curând, pusă pe seama unei preluări fidele a decorului pictat originar, după cum se proceda adesea (naosul Coziei); o abatere va fi constituit-o, aşadar, numai tabloul votiv şi de familie al noului ctitor, tablou ale cărui dimensiuni, neobişnuite în secolul al XVI-lea, necesitau un spaţiu amplu şi impuneau remanierea figurilor din registrul inferior.



Fig. 6. Pronaos, fragment din tabloul votiv de secol XVI.

Diaconiconul de la Târgovişte şi moştenirea bizantină a diaconicoanelor din Ţara Românească

Diaconicoanele ample, construite ca încăperi de sine stătătoare, flancând spre sud absida altarului, sunt rare în arhitectura medievală a Ţării Româneşti, fiind, de fapt, proprii, mai ales, tipului arhitectural de cruce greacă înscrisă, nu foarte familiar mediului românesc. Dar ele pot fi asociate şi tipului triconc, ca la Tismana (unde rezolvarea părţii de răsărit a bisericii sugerează o structură în cruce greacă înscrisă) sau ca la bisericile fostelor mânăstiri Curtea Veche şi Mihai Vodă din Bucureşti (mijlocul secolului al XVI-lea, respectiv 1591), bisericile Buna Vestire din Piteşti (1564), Bucovăţ (1572), Sadova (1633) sau catoliconul de la Hurezi (1690–1692). Un minuscul altar tripartit, asociat unui naos rectangular, se poate vedea la bisericile schiturilor vâlcene Turnu (1676), Sf. Apostoli-Hurezi (1698) sau 40 de izvoare (Schitul de sub Piatră, 1701) (Fig. 7–8).

Sistemul lor de boltire – aflat în nemijlocită legătură cu înălţimea încăperii (Fig. 9): sub cornişa bisericii (Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş), uşor coborât sub ea (Tismana) sau la aceeaşi înălţime (Snagov, Hurezi) – poate fi de tip longitudinal (boltă semicilindrică: Târgovişte) sau, în cazul încăperilor de plan apropiat de pătrat, de tip central, cu calotă (Piteşti) sau chiar cu turlă (Snagov, Mihai Vodă după refacere).

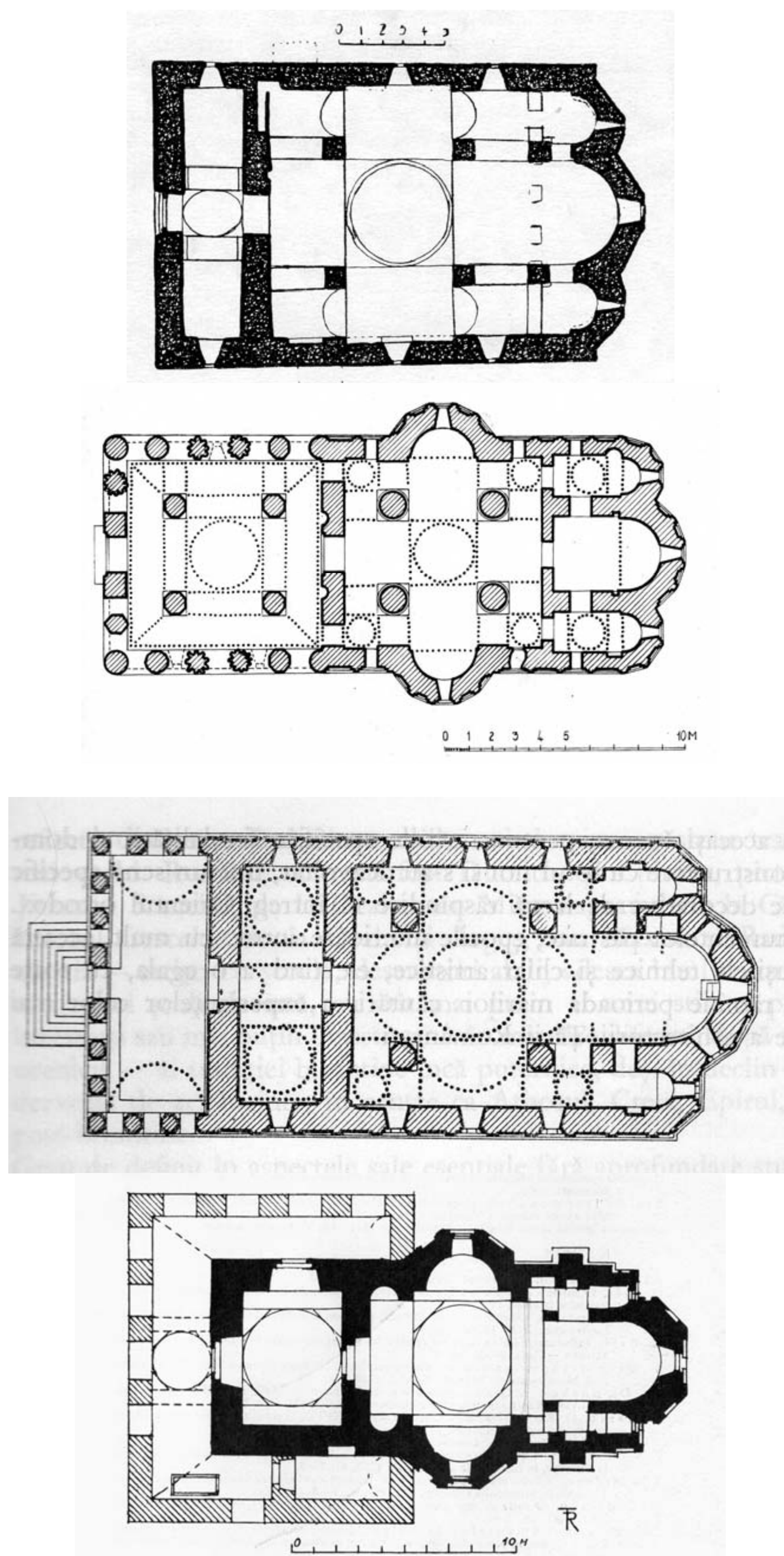


Fig. 7. Planuri: Sf. Nicolae din Curtea de Argeş, Snagov, Târgovişte, Tismana.

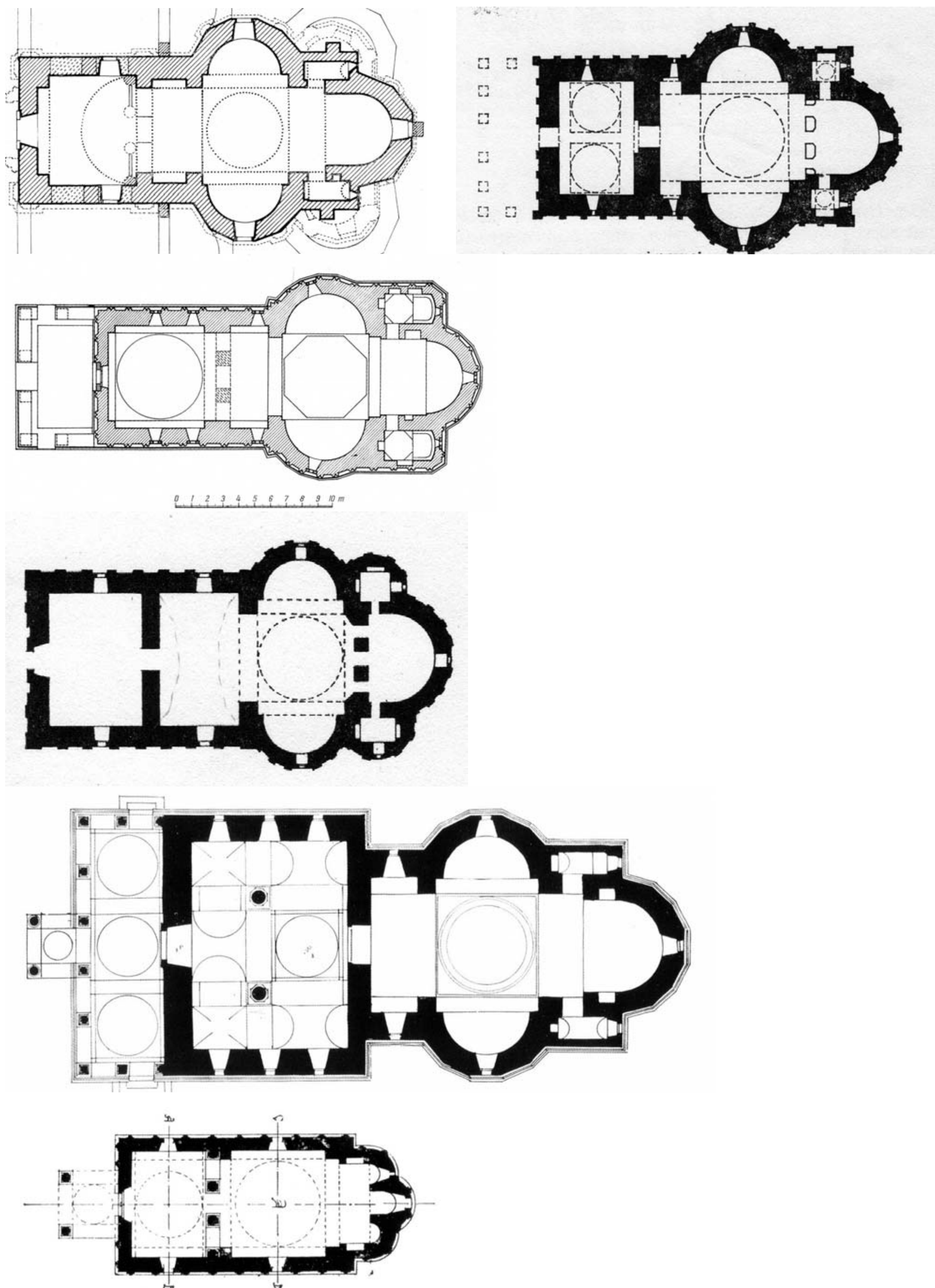


Fig. 8. Planuri: Curtea Veche, Bucovăț, Mihai-Vodă, Sadova, Hurezi, schitul Sf. Apostoli – Hurezi.

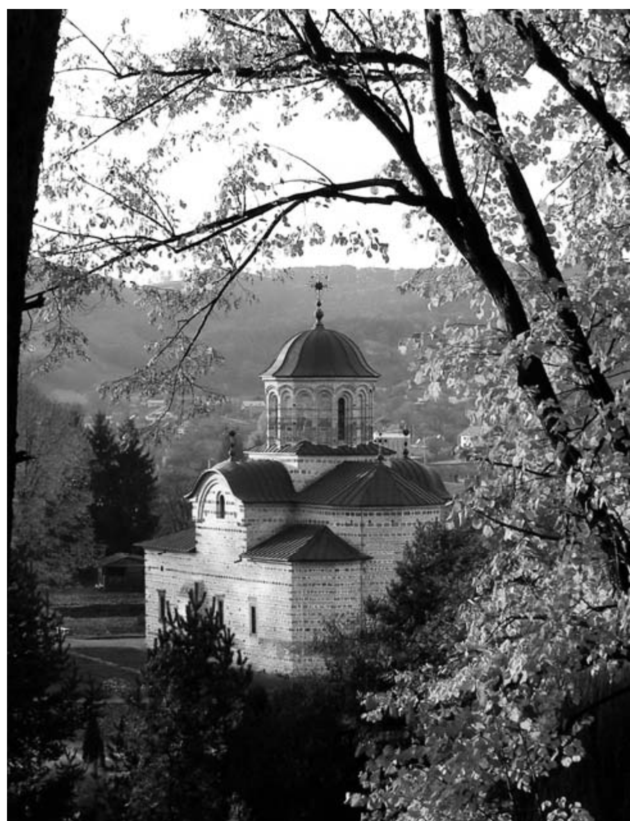





Fig. 9. Vederi exterioare: Sf. Nicolae din Curtea de Argeş, Snagov, Tismana, Hurezi.

Tipul de plan căruia îi sunt asociate aceste pastoforii determină şi existenţa sau lipsa deschiderilor directe spre naos: tipul triconc nu permite o comunicare directă, dar cel în cruce greacă, plasând pastoforiile în dreptul braţelor laterale ale crucii, le conferă atât dimensiuni generoase, cât şi posibilitatea accesului dublu, din naos şi din altar. La această familie se racordează şi triconcul aparte al Tismanei, din cauza rezolvării complexe a părţii de răsărit a bisericii. Această ambiguitate – pe fundalul lipsei de familiarizare a mediului valah cu circuitele specifice planului în cruce greacă – este de remarcat în chiar evoluţia pastoforiilor de la Târgovişte: iniţial deschise complet spre naos, după un secol închise cu zid şi doar cu o îngustă arcadă de acces, la restaurarea din secolul al XX-lea, parţial redeschise.

Ambiguităţile ce marchează problema accesului şi a boltirii (de tip central sau longitudinal) sunt ecouri îndepărtate ale ambiguităţii funcţionale a acestor încăperi. Anexele altarului, moştenite din structura Templului lui Solomon, sunt prevăzute deja în *Constituţiile Apostolice* (sec. al IV-lea)[10], dar funcţiile lor se definesc treptat. Pentru bisericile din Constantinopol, de exemplu, în perioada maturizării practicii liturgice (sec. X–XIV), documentele asociază ambelor încăperi denumirea de *skeuophylakion* (loc de păstrare a sfintelor vase, unde iniţial se săvârşea şi pregătirea darurilor pentru Liturghie), după cum sunt şi cazuri în care ambele încăperi sunt numite *diakonika*, deşi în una dintre ele se săvârşea slujba proscomidiei[11]. În Constantinopolul bizantin, denumirea de *diakonikon* pare să nu circumscrie o funcţie precisă, ci, mai curând, în sens general, desemnează un spaţiu cu funcţie liturgică ajutătoare[12], denumirea privind deci pe slujitorii bisericeşti ajutători. La aceasta se poate adăuga ocazional funcţia particulară de paraclis, de capelă funerar-comemorativă, pentru ctitori sau sfinţi[13]. După G. Descoeudres, începuturile precizării funcţiei şi denumirii celor două anexe ale altarului trebuie căutate în rânduielile monahale post-bizantine de la Sf. Munte[14], care au impus definitiv practica actuală a Bisericii Răsăritene, respectiv utilizarea încăperii de nord pentru partea introductivă a Liturghiei (proscomidiar), iar a celei de sud pentru veşmântărie (diaconicon).

Tendinţa de închidere, de izolare a spaţiului tainic al altarului, vizibilă în evoluţia arhitecturii şi a iconostasului – de la sanctuarul deschis al bisericilor preiconoclaste, până la cel izolat de tâmplele compacte şi înalte de astăzi – a atras şi anexele altarului către interior, fapt încurajat de planul triconc al bisericilor. Odată cu această înglobare, iconografia lor s-a redus la minim, fiind inclusă în programul euharistic al picturii de altar, aşa încât puţinii martori de pictură păstraţi în Ţara Românească nu mai sunt în măsură să schiţeze premisele iconografice ale diaconicoanelor româneşti.

Deja pentru secolul al XIII-lea, Gordana Babić semnala diluarea distincţiei dintre programul iconografic al bisericilor şi cel al capelelor laterale, singurele care mai aminteau de decorul tradiţional (hagiografic) fiind anexele orientale ale altarului[15]. Dar infuzia de elemente liturgice în pictură şi treptata definire a funcţiei liturgice a diaconiconului au condus – cel puţin pentru Ţara Românească – la un paralelism repertorial ce aminteşte paralelismul funcţional: astfel, de funcţia liturgică ajutătoare, aşadar „angelică", se pot apropia decorurile din diaconicoanele de la Bucovăţ (cu Emanuel în calotă şi câte un serafim pe pereţi, Fig. 10) şi Buna Vestire din Piteşti[16] (cu Hristos Înger de Mare Sfat pe boltă şi arhangheli cu ripide şi peceţi pe pereţi) sau cel al micului diaconicon de la schitul Sf. Apostoli – Hurezi (cu un înger ţinând Sfântul Potir şi sf. Disc în concă, Fig. 11). Catoliconul de la Hurezi aşează pe Emanuel la răsărit, între îngeri şi serafimi, dar pe boltă o reprezintă pe Maica Domnului între profeţi[17], după o practică ce se regăseşte în câteva ansambluri de secol XVI (în general repictate) de la Sf. Munte[18].

[10] *Oxford Dictionary of Byzantium*, III, New York, Oxford, 1991, p. 1594 (Robert F. Taft); *Constituţiile Sfinţilor Apostoli prin Clement*, în *Canonul Ortodoxiei*, I, *Canonul apostolic al primelor secole*, Sibiu, 2008, p. 646. În *Testamentul Domnului* (text sirian de la îneputul secolului al V-lea), diaconiconul, destinat alegerii darurilor pentru Liturghie, era plasat lângă intrarea bisericii, în dreapta (*ibidem,* p. 791).

[11] Georges Descoeudres, *Die Pastophorien im syro-byzantinischen Osten. Eine Untersuchung zu architektur- und liturgiegeschichtlichen Problemen*, Wiesbaden, 1983, p. 157; Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 60–63.

[12] G. Descoeudres, *Die Pastophorien*, p. 158.

[13] *Ibidem*, p. 154–5. În mica nişă a diaconiconului de la Arnota se păstra racla dăruită de ctitor cu moaşte de sfinţi ale căror icoane sunt pictate alături, pe perete.

[14] *Ibidem*, p. 159.

[15] G. Babić, *Les chapelles*, p. 134.

[16] Dan Mohanu, *Lucrări de conservare-restaurare la cel mai vechi ansamblu de pictură murală din oraşul Piteşti*: *diaconiconul bisericii Buna Vestire*, în *RMM-MIA*, XIX, 1988, nr. 1, p. 91. Autorul propune datarea picturii în 1564–8 sau după 1594 (p. 92).

[17] *Repertoriul picturilor murale brâncoveneşti. I. Judeţul Vâlcea*, vol. I, Bucureşti, 2008, pl. III şi p. 59–60.

[18] Lavra 1535, Kutlumus 1540, Dochiariu 1568 (Gabriel Millet, *Les monuments de l'Athos. I. Les peintures*, Paris, 1927, pl. 120.3, 160.2, respectiv 219.1). La fel în pictura refăcută în ulei din diaconiconul de la Snagov.



Fig. 10. Calota diaconiconului de la Bucovăț.



Fig. 11. Calota diaconiconului din schitul Sf. Apostoli – Hurezi.

O microfamilie iconografică ar părea să fie schițată de câteva ansambluri care – dacă repictările nu au afectat repertoriul originar – plasează în acest spațiu icoana Arătării lui Hristos celor două Marii, ca la Protaton[19] (Fig. 12), Sadova (în calotă fiind pictat Iisus Mare Preot[20]) sau Sucevița. Aceeaşi opțiune se regăseşte la Târgovişte, unde conca este ocupată de icoana grandioasă a lui Hristos în slavă, între cele două sfinte femei îngenuncheate (Fig. 13) – compoziție mult asemănătoare celei de la Bucovăț, de pe peretele vestic al naosului (Fig. 14).

Pictura de pe boltă a căzut, păstrându-se fragmentar doar primul registru de la baza ei, unde se pot ghici pe partea de nord câteva siluete de îngeri îndreptându-se către răsărit, siluete pictate în perioada brâncovenească, după cum arată suprapunerea faşelor despărțitoare.

---

[19] G. Millet, *Athos*, pl. 33.1.

[20] Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, Bucureşti, 1980, p. 16.



Fig. 12. Duminica Mironosițelor, Protaton.



Fig. 13. Duminica Mironosițelor, Târgoviște.



Fig. 14. Duminica Mironosițelor, Bucovăț.

Înălțimea mare a încăperii a permis crearea a două registre narative (Fig. 15), plasate deasupra celui care cuprindea, probabil, sfinți ierarhi, dar care acum prezintă chipuri pictate în epoca brâncovenească.



Fig. 15. Târgovişte, diaconicon: registrele de pe peretele de nord.

Ciclul narativ începe pe peretele nordic, cu o scenă al cărei titlu („Hristos a dat apostolilor putere asupra duhurilor necurate şi ca să tămăduiască toată neputința”) este extras din primul verset al capitolului 10 din Evanghelia Sf. Matei, dar imaginea (Fig. 16), Hristos binecuvântând pe apostoli, propune extinderea sensului la întreg capitolul al zecelea, capitol ce conține învățătura dată ucenicilor înainte de a pleca la propovăduire. Scena următoare (Fig. 17) continuă narațiunea evanghelică cu prima parte a capitolului următor (Mt. 11, 1–5), în care Iisus dialoghează cu cei doi trimişi ai sf. Ioan Botezătorul, iar imaginea îi arată şi pe bolnavii vindecați, amintiți în text. Că textul sacru reprezintă principiul de construcție a ciclului, o dovedeşte scena următoare, în care iconograful, continuând mental capitolul 11 de la Matei – în care Iisus vorbeşte despre Sf. Ioan Botezătorul, care în acel moment se afla în temniță – abandonează iconografia hristică, înfățişând în axul de răsărit pe Sf. Ioan dus la temniță şi tăierea capului acestuia (Fig. 18). Ospățul lui Irod (Fig. 19) care completează micul ciclu închinat Prodromului este urmat, pe peretele sudic al încăperii, de replica moralizatoare a Ospățului, respectiv Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina (Fig. 20). Continuarea seriei poate fi doar bănuită, deoarece din scena următoare se mai păstrează doar un mic fragment cu Iisus stând pe țărmul mării, în timp ce titlul şi celelalte personaje au dispărut prin deschiderea unei ferestre în acest loc. Totuşi, silueta aplecată a lui Iisus şi faptul că pare a sta cu picioarele pe apă ar recomanda pentru acest loc scena Umblării pe mare (Fig. 21). În această situație, reiese că iconograful a revenit la sursa sa, respectiv Evanghelia după Matei: capitolul 14 debutează cu relatarea uciderii Sf. Ioan (14, 1–12), ilustrată anterior; întristat de această veste, Iisus se retrage într-un loc pustiu, la mare: aici are loc (după relatarea Înmulțirii pâinilor: 14, 14–21), episodul Umblării pe mare (14, 22–33).

Registrul al doilea conține prefața ciclului Patimilor, începând de la nord, cu două episoade consecutive din Evanghelia Sf. Ioan: Învierea lui Lazăr (Fig. 22) şi Ungerea cu mir (Fig. 23). Episodul femeii care a adus la cină mir se află şi în Evangheliile de la Matei şi de la Luca, dar în casa lui Simon; titlul scenei însă lasă să se înțeleagă că episodul ilustrat s-a petrecut în casa lui Lazăr cel înviat, aşadar după Evanghelia Sf. Ioan. Pentru venirea la Ierusalim, iconograful „se mută” din nou în Evanghelia de la Matei, cu episoade consecutive din capitolul 21, pictate la răsărit şi miazăzi: Ucenicii caută asinul (21, 1–7; Fig. 24), Intrarea în Ierusalim (21, 8–11; Fig. 25) şi Alungarea negustorilor din templu (21, 12–13; Fig. 26).


Fig. 16. Hristos dă putere ucenicilor.


Fig. 17. Hristos vorbeşte cu trimişii lui Ioan.


Fig. 18. Ducerea la temniţă a Sf. Ioan Botezătorul; tăierea capului.



Fig. 19. Ospățul lui Irod.



Fig. 20. Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina.



Fig. 21. Umblarea pe ape.



Fig. 22. Învierea lui Lazăr.

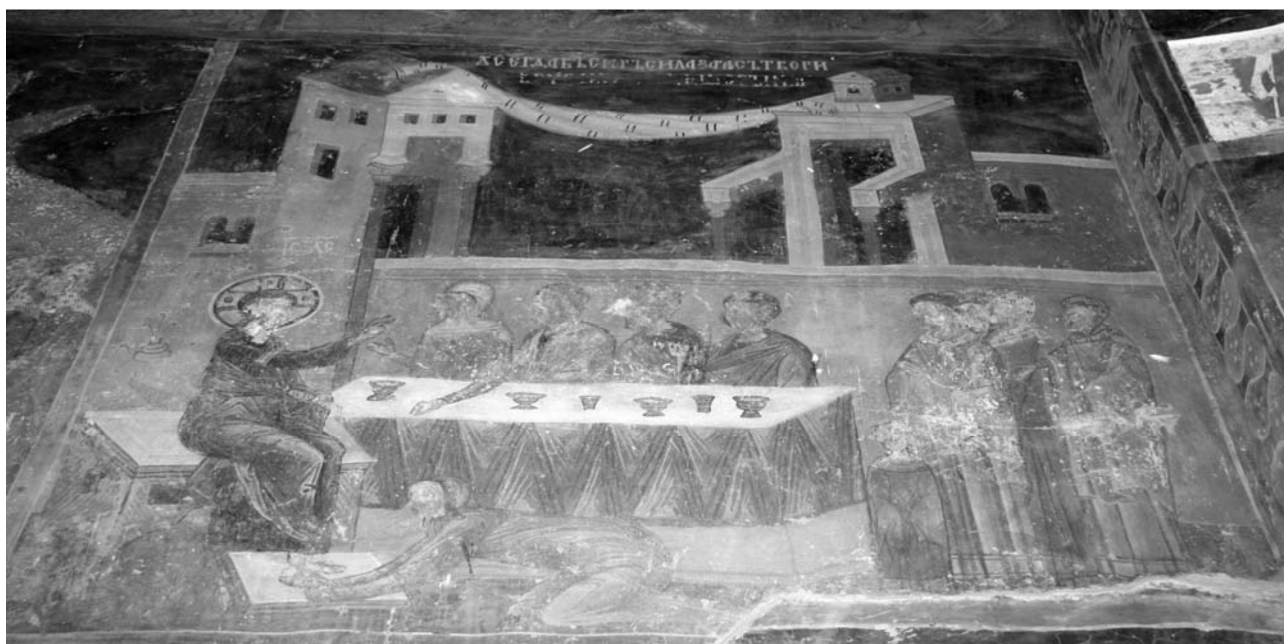


Fig. 23. Cina în casa lui Lazăr.



Fig. 24. Hristos trimite ucenicii să aducă asinul.



Fig. 25. Intrarea în Ierusalim.



Fig. 26. Alungarea negustorilor din templu.

Aşadar, iconograful construieşte naraţiunea pe secvenţe de text evanghelic, acesta fiind uneori citat direct în titlu, alteori retras în *background*-ul mental al imaginii, alteori, ca în cazul Pildei bogatului, oferind materialul catehetic auxiliar naraţiunii, un „comentariu" ilustrat la Ospăţul lui Irod. Nu cunoaştem, pentru secolul al XVI-lea valah, situaţii similare, dar o posibilă paralelă poate să fi fost pictura, azi pierdută, a Tismanei (1564): deşi distrusă la repictarea din 1732-4, pictura din diaconicon reproduce scena Aducerii asinului de către ucenici (Fig. 27) – scenă rară şi care presupune posibilitatea desfăşurării detaliate a ciclului

Patimilor pe suprafețe foarte largi. Într-adevăr, tot naosul Tismanei este destinat, pe lângă sărbători, numai acestui ciclu. Deşi nu este cu putinţă a se reconstitui ordonanța iconografică originară, unele repere par să sugereze că zugravii din secolul al XVIII-lea au respectat, măcar în parte, structura iconografică din secolul al XVI-lea[21].



Fig. 27. Tismana, altar: ucenicii caută asinul (pictură de secol XVIII).

La Târgovişte, ciclul Patimilor începea, aşadar, în diaconicon cu episoadele legate de Lazăr şi de Intrarea în Ierusalim, continuând, probabil, în naos pe peretele sudic, ordonanţă diferită de cea brâncovenească, vizibilă astăzi, nu numai din cauza decalajului de înălțime dintre registre, dar şi pentru că scena Învierii lui Lazăr este încă o dată pictată de zugravii lui Brâncoveanu în naos, pe peretele de răsărit, lângă intrarea în diaconicon (Fig. 28), căci la acea dată diaconiconul fusese izolat de naos printr-un zid despărțitor, obligând deci pe Constantinos să reia în naos prefața Patimilor. La origine însă, când diaconiconul nu era despărțit de naos, el a fost inclus în iconografia acestuia, prin ciclul Patimilor şi prin cel al propovăduirii, aşadar nu era privit ca o anexă a altarului, nici ca o încăpere rezervată slujirii diaconeşti, ci ca o prelungie a naosului. În situația în care figurile de sfinți din registrul inferior erau alese dintre ierarhi, atunci numai la acest nivel se putea diferenția diaconiconul de tematica naosului, aşa cum în proscomidiarul de la Sf. Nicolae din Curtea de Argeş schimbarea tematică e vizibilă în registrul inferior al sfinților ierarhi, în timp ce registrele superioare se prelungesc din naos. Inserarea, în proscomidiarul de la Argeş, a unui scurt ciclu al muceniciei Botezătorului[22] aminteşte de vechea practică a plasării ciclurilor hagiografice în anexele de răsărit ale altarului[23]. La Târgovişte însă, acelaşi ciclu este mult mai adânc ancorat în tematica hristică, atât în registrul propovăduirii, cât şi ca prefață a Patimilor lui Hristos.

---

[21] *Două „noi" picturi de la Tismana*, în *SCIA*, 2 (46), 2012, p. 134.

[22] Maria-Ana Musicescu, Grigore Ionescu, *Biserica domnească din Curtea de Argeş*, Bucureşti, 1976, schema II, nr. 66–68.

[23] G. Babić, *Les chapelles*, p. 175.



Fig. 28. Vedere din naos către diaconicon.
În stânga este marcat un detaliu din Învierea lui Lazăr, aparținând picturii brâncovenești.

Organizarea decorului diaconiconului de la Târgovişte în directă legătură cu naosul demonstrează încă o dată lipsa de familiarizare a mediului valah cu circuitele proprii unei biserici în cruce greacă înscrisă. Infuzia de elemente greceşti din vremea lui Constantin Brâncoveanu a determinat închiderea pastoforiilor şi tratarea lor ca atare – după cum o dovedeşte programul iconografic al marelui proscomidiar, pictat de Constantinos, întru totul adecvat funcției sale[24].

[24] *Pictura proscomidiarului bisericii domneşti din Târgovişte*, comunicare la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" Bucureşti, 2012, în curs de tipărire, în vol. *Spicilegium. Studii şi articole în onoarea prof. Corina Popa*.

ANEXA

Programul iconografic

Diaconicon

1. (conca) **„Duminica mironosițelor”** (іс҃ хс҃; недѣлѧ мироносиц[...])
2. (bolta, N) Îngeri (pictură brâncovenească)
3. (bolta, S) Sfinți în picioare (pictură brâncovenească)
4. (arcul V) Profeți (Isaia, ...: pictură brâncovenească?)
5. (perete N) **„Hristos a dat apostolilor putere asupra duhurilor necurate şi ca să tămăduiască toată neputința**” (іс҃ [хс҃]; хс҃ да(л) ап҃(ѕ)лѡ(м) вл҃а(ст) на дѹсѣ нечистм исцѣлити въсѣкѫ н[є]|дѫ(г), Mt. 10, 1)
6. **Hristos arată celor doi ucenici ai lui Ioan pe bolnavii vindecați** (іс҃ хс҃; „Despre trimiterea de la Ioan la Iisus [a celor] doi ucenici”, ѡ послани ѿ іѡана къ іс҃ѹ два ѹченика, *cf.* Mt. 11, 2)
7. (absida) **Sf. Ioan Botezătorul dus la temniță; tăierea capului** (іѡ(н); іѡ(н); „tăierea cinstitului cap al Înaintemergătorului”, ѡсѣкновенїє ч(с)тнїѧ главы пр҃(ч)теви, Mt. 14, 3, 10)
8. (perete S) „**Ospățul lui Irod**” ([ѹч]рѣж[(д)]енїє іродово)
9. **Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina** („Dumnezeu [a zis] către el: nebune! În această noapte vor cere de la tine sufletul tău”, [...] ємѹ бг҃ъ| без[(ѹм)]нє въ сїє но(щ) дш҃ѫ| твоє истеже(т)| ѿ тебе, Lc. 12, 20)
10. (**Umblarea pe mare ?**)
11. (perete N) **„Învierea lui Lazăr”** (іс҃ [хс҃]; въскрѣнїє лазара, In. 11, 1–45)
12. **Cina în casa lui Lazăr** (іс҃ хс҃; „Hristos când a înviat pe Lazăr, a făcut cină [...] a șasea zi”, хс҃ єгда въскрѣси лазара сътвори| вечерѭ [...] шесть дни [...], In. 12, 1–3)
13. (absida) **„Hristos a trimis doi ucenici să aducă asinul”** (іс҃ хс҃; хс҃ посла в҃ ѹченика · привести ѡс[ла], Mt. 21, 1–7)
14. (perete S) **Intrarea în Ierusalim** (цвѣтоносїє, Mt. 21, 8–11)
15. **Alungarea negustorilor din templu** (іс҃ хс҃; „Hristos [...] Dumnezeu [...]”, хс҃ [...] бг҃ [...], Mt. 21, 12–13)
16. (arcada absidei) **Motive decorative**
17. (arcada uşii spre altar) **Motive decorative**
18. (intradosul uşii spre altar) **Serafim** (fragment)

Proscomidiar

1. **Îngeri cu toiege şi peceți** (fereastra E)
2. **Motive decorative**
3. **Draperie**

Pronaos

1. **Tablou votiv** (fragment; „mâna Domnului”, рѹка г(сд)нє; „îngerul Domnului”, агг҃лъ г(сд)҃нь)

PICTURA PRONAOSULUI BISERICII MĂNĂSTIRII HUMOR*

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

Ctitorie boierească, zidită în 1530 cu sprijinul voievodului Petru Rareş, de către Teodor Bubuiog mare logofăt şi soția sa Anastasia, biserica Mănăstirii Humor a fost decorată cu fresce în 1535[1]. Pronaosul pătrat are o boltă semisferică ce se sprijină pe patru arce. *Maica Domnului* orantă cu Iisus pe piept, înconjurată de 16 îngeri şi 24 de proroci, domină întreg spațiu. Pe pandantivi se găsesc obişnuiții melozi: Ioan Damaschin, Cosma, Iosif şi Teofan, pe intradosurile arcurilor de la est şi vest sfinte mucenițe în picioare, iar în timpane *Sinoadele ecumenice*, primul la est, următoarele două la sud, al patrulea şi al cincele la vest, ultimile două la nord. Specifice iconografiei pronaosului, sinoadele sunt reprezentări ce urmează o schemă sterotipă: împăratul care le-a convocat plasat central, înconjurat de ierarhi, soldați, mireni, grupuri de eretici şi nelipsitele explicații, mai lungi sau mai scurte, cu locul unde s-a ținut sinodul respectiv, numele împăratului care l-a convocat, numărul părinților participanți, uneori doctrina apărată. Răspunsul special pe care Iisus i-l dă Sf. Petru din Alexandria în scena ce ilustrează viziunea sa în primul sinod de la Niceea – Sf. Petru din Alexandria: кто/ ти сп(с)е/ риз[ѹ] ра(з)/дра арие „Cine ți-a sfâșiat cămașa, Mântuitorule, Arie”; Iisus: ари/е пр҇ѣ/сѣче/ тр҇ца „Arie a sfâșiat /despărțit/ Treimea” – reflectă legătura Sinoadelor cu Liturghia și cu dogma Sfintei Treimi. Pe de altă parte, ele accentuează ideea victoriei dreptei credințe apărte la Niceea: † вѣрѹꙗ въ единь б҇ь·ѡ҇ць въседрьжите(л)·видими(м) же и невидими(м) творець и въ единь г҇ы і҇с х҇с с҇нь б҇жи· рож(д)ень ѡ(т) ѡ҇ца единороденъ · си рѣчь ѡ(т) ѡ҇ца въ сна·б҇ „Cred într-unul Dumnezeu, Tatăl Atotțiitorul, făcătorul celor văzute și nevăzute și într-unul Domn Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, unul născut/care/din Tatăl s-a născut; cuvântul/care/ de la Tatăl a strălucit” (lumină din lumină), credință prin mărturisirea căreia s-au adus jertfă sfinții din *Menolog*.

Menologul se defăşoară circular, fiecărui registru corespunzându-i o lună. Noutatea introdusă la Humor este prezentarea numai a primelor trei luni din Calendar, soluție ce va mai fi preluată numai la Baia. Începutul anului este fixat în registrul superior la est, partea dinspre nord fără un semn distinctiv special în afara celui care marchează ziua de întâi în cadrul compozițiilor respective la toate cele trei luni (*septembrie, octombrie, noiembrie*) – discul auriu cu semiluna cu profil uman înscris în el. Specifice Humorului rămân şi dimensiunile mari ale scenelor, fundalurile aglomerate, munții monumentali sau mişcările contorsionate şi violente ale călăilor care crează o agitație neîntâlnită în alte *Menologuri*.

Fără corespondent în exemplele anterioare cunoscute este şi reprezentarea zilei de 13 noiembrie cu sfântul Ioan Gură de Aur ca *Sursă a înțelepciunii* sau *Fântână a Vieții*: Ioan Gură de Aur stând pe un jilț, cu Evanghelia deschisă prezentând-o grupului din fața lui. Din Evanghelie curge un şuvoi spre care se apleacă

* Cercetare făcută în cadrul proiectului *Text și imagine în pictura românească din sec. al XVI-lea*, coordonator Constantin Ciobanu. În cadrul aceluiași proiect se înscrie atât studiul inscripțiilor, realizat de Ruxandra Lambru de la Universitatea din București, cât și executarea fotografiilor de către Sorin Chițu de la Institutul de Istoria Artei, București.

[1] E. Kozak, *Die Inschriften aus der Bukovina. Epigraphische Beiträge zur Qellenkunde der Landes und Kirchengeschichte*, Wien, 1903, p. 28; G. Balş, *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea, 1527–1582*, în BCMI, XXI, 1928, Bucureşti, 1928, p. 21–28; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, Bucureşti, 1965, p. 361–366; Şt. Balş, *Mănăstirea Humor*, Bucureşti, 1965; *Istoria Artelor Plastice în Romania*, I, Bucureşti, 1968 p. 341–342, 364. V. Drăguţ, *Humor*, Bucureşti, 1973; N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților şi monumentelor medievale din Moldova*, Bucureşti, 1974, p. 374–380.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 183–218, Bucureşti, 2014

personajele din prim plan. În plan secund un călugăr îi dă altui călugăr să bea dintr-o sticlă. Răspândirea învăţăturii evanghelice ca o apă vie care se transmite de la unul la altul corespunde exact cuvintelor Mântuitorului: „Dacă însetează cineva, să vină la Mine şi să bea ! Cel ce crede în Mine… râuri de apă vie vor curge din inima lui” (*Ioan* 7.37–38). Scena va fi reluată în mai multe *Menologuri* din pictura moldovenească: la Sf. Dumitru din Suceava, în pridvorul Voronețului, la Neamț şi la Sucevița. Schema iconografică este proprie sfinților părinți ai bisericii, Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur, Grigorie Teologul şi Atanasie cel Mare, pictați pe pandantivii cupolei pronaosului bisericii Sf. Arh. Mihail de la Lesnovo (1349) şi la Psača (1365–1371), pe bolta capelei de sud-est a bisericii Fecioarei Hodighitria Afendiko de la Mistra (Brontochion, 1366), numai primii trei, şi în concile laterale ale naosului bisericii Mănăstirii Poganovo (1499), Ioan Gură de Aur şi Grigorie[2]. După explicațiile Sfântul Ioan Gură de Aur, cel care se apropie cu credință de învățăturile lui Hristos se aseamănă cu omul însetat atras de apă, aluzie la cuvintele lui Iisus (*Ioan* 7.37–38), text citit în timpul liturghiei sărbătorii Coborârii Sf. Duh[3]. Pe de altă parte, izvorul de apă vie este simbol al cunoaşterii lui Dumnezeu, este „izvorul înțelepciunii", şuvoiul „care dă peste maluri” (*Pilde* 18.4), este „izvorul mântuirii” (*Isaia* 12.2–3; 44.3) spre care fiecare martir tinde. În pronaosul bisericii mitropolitane din Suceava, a fost pictat ca *Sursă a Înțelepciunii/învățăturii* Sf. Nicolae, de obicei, reprezentat în picioare sau stând pe tron. Aici sfântul este în picioare cu Evanghelia în mâini, pe care o prezintă celor trei personaje din fața lui, dintre care primul o preia, iar al treilea se apropie cu două vase în mâini. Dacă printre părinții bisericii ca *Surse ale Înțelepciunii* a fost introdus şi Sf. Atanasie al Alexandriei, Sf. Nicoale în schimb apare lângă ei numai atunci când sunt pictați în registrul inferior al pronaosului[4] sau al absidei altarului. Apariția lui sub o formă inedită la biserica mitroplitană de la Suceava este un *unicum*, care scoate în evidență, pe lângă deosebita venerație a moldovenilor pentru acest sfânt[5], şi relația *Menologului* cu ritualul liturgic din ziua pomenirii sfântului, numit în mod repetat: „uns cu dumnezeescul dar al duhului", „învățător", „izvor", „râu de tămăduiri" şi, mai ales, cu canonul „De paharul înțelepciunii apropiindu-ți în taină buzele tale, curgeri de băutură mai dulce decât mierea şi fagurul de acolo ai scos, strigând popoarelor: Dumnezeul părinților bine eşti binecuvântat”[6].

Registrul inferior este rezervat sfinților cuvioşi: Hariton, Palamon, Pavel Tebeul, Anastasie, Samson primitorul de străini, Faust, Varlaam, Ștefan cel Nou cu icoana Pantocratorului în mâini, Onufrie, Marcu, Teodosie, Efrem Sirul, Antonie, Pahomie şi îngerul, Eftimie, Eufrosin, Paladie, printre care, la vest a fost pictată Maica Domnului în picioare, cu Pruncul la piept, între arhanghelii Mihail și Gavriil. Pe peretele de est, latura sudică, a fost introdus, în anul 1555/4[7], un tablou votiv în care, în fața Maicii Domnului stând pe tron cu Pruncul pe genunchi, au fost pictați îngenunchiați hatmanul Daniil pârcălab de Suceava și soția sa Teodosia. Ștefan Balș socotește imaginea ca având rol funerar[8]. Faptul că în inscripția ce comentează această imagine votivă – „Aici (este) al doilea ctitor și a împodobit/ înfrumuțesat această biserică [...] pan Danil hatman și pârcălab al Sucevei la anul 7063 luna n... (noiembrie?) 20” – este pomenit numai actul de înfrumuțesare a bisericii, ceea ce fixează mai degrabă data unei noi intervenții asupra lăcașului de cult, chiar dacă nu cunoaștem care a fost aceea, ne împiedică să credem că la acea dată cei doi ar fi fost decedați. Din păcate textul de pe sulul desfăcut din mâinile hatmanului Daniil nu aduce lămuriri, fiind foarte deteriorat și neputând să fie descifrat în stadiul actual de cerdetare.

Ansamblul mural de la Humor a fost restaurat în mai multe etape: 1971–1976[9], 1993–1998 de către Firma Pro Patrimonio sub coordonarea pictorului restaurator Dan Mohanu şi din 2004 până în prezent de către Firma Faber Studio, lucrări coordonate de pictorii restauratori Maria Dumbrăvicean și Ioana Olteanu.

---

[2] Tania Velmans, *L'Iconographie de la „Fontaine de vie" dans la tradition byzantine à la fin du moyen âge*, în *Synthronon*, Paris, 1968, p. 119–128, fig. 1–6; A. Grabar, *Les images des poètes et des illustrations dans leurs œuvres dans la peinture byzantine tardive*, în *Zographe*, X, Beograd, 1979, p. 15–16, fig. 1; V. Djurić, *Les docteurs de l'église*, în *Ανατυπο απο το Ευφροσυνον Αφιερωμα στον Μανολη Χατζηδακη*, Atena, 1991, p. 131–132; nn. 11–15; fig. 67.

[3] Ioan Gură de Aur, în I. P. Migne, *Patrologia cursus completus, Series graeca*, 1–161, Parisiis, 1844–1866 (PG 59, col. 283–288), apud V. Djurić, *op. cit.*, p. 133–134.

[4] *Ibidem*, p. 135.

[5] Sorin Ulea, *Originea şi semnificaţia picturii exterioare moldoveneşti (II)*, în SCIA-AP, 1, tom 19, 1972, nr. 38, p. 48.

[6] *Mineiul lunei lui Decemvrie*, Bucureşti, 1909, p. 66–90, p.85.

[7] Anul a fost citit 1555 (G. Balş, *op. cit.*, p. 348); dacă însă luna este noiembrie, așa cum rezultă din ultima lectură a inscripției, anul ar trebui sa fie 1554.

[8] G. Balş, *Biserici sec. XVI*, p. 28; Șt. Balş, *Mănăstirea Humor*, p. 20, le socotește portrete funerare.

[9] I. Neagoe, *Problemes specifiques de la resturation des peintures murales de Humor*, în *Coloque sur la conservation et la resturation des peintures murales, Suceava Roumanie, juillet, 1977*, Bucureşti, 1980, p. 87–92.

PROGRAMUL ICONOGRAFIC

Cupola

Maica Domnului a Întrupării, мр҃и ѳ҃ү în medalion rotund înconjurat de curcubeu, fundal cu stele; Fecioara este bust, orantă cu Iisus Hristos în medalion pe piept; Pruncul este orant și înconjurat de raze. 16 îngeri susțin arcadele pe care se sprijină medalionul central.

24 proroci, de la est spre nord, vest, sud:

David дави(д) cu chivotul, pe sul въскъ/рсни/ г҃и въ /поко/и твоï „Scoală-Te, Doamne, întru odihna Ta" (*Ps.* 131. 8); Moise моисе(и) cu rugul, pe sul къпи/на ѡ/гне/мь въ/сина „Rug aprins" (*cf. Ieșire* 3. 2); Aron аро(н) cu cădelnița, pe sul каде/лни/ца зл/атаа „Cădelniță aurită"; Solomon соломо(н) cu chivotul, pe sul слиш(и)/ дъщи/ и ви(ж)д/и при „Ascultă fiică şi vezi şi [pleacă urechea ta]" (*Ps.* 44,12); Isaia исаïѧ cu cleștele, pe sul клащ/е таи/стъвь/наѧ „Cleşte tainic [proorocit] ", vers din *Canonul Întâmpinării Domnului, cântarea a IX-a,* aluzie la *Isaia* 6,6; Iacov ïѧко(в) cu scara, pe sul се(и) лѣ/стви/ца ү/тврь „Această scară [sprijinită]" (*cf. Gen.* 28. 12); Ghedeon гедеѡ(н) cu lâna, pe sul үрани/ гедеѡ/нь на/ гүмнѣ „S-a sculat Ghedeon dis de dimineață la arie" (*cf. Judecători* 6. 36–38); Daniil данни(л) cu muntele, pe sul ти е/си го/ра ѡ(т)/неѧ „Tu eşti muntele din care... " (*cf. Daiel* 2. 34 şi 45); Ilie ïлиѧ, pe sul възѣ/ше ѡ/блакь/ ѡ(т) нб҃(о) „S-a ridicat nor din cer" (*cf III Regi* 18, 44); Ioil ïѡи(л), pe sul нѣс/ть се/ нъ·/ домь/ бж҃и „Nu este casa /.../ lui Dumnezeu"; Avdie авдиѧ, pe sul рече/ г҃ь к/ъ мн/ѣ вра „Zis-a Domnul către mine ... "; Sofonie софониа, pe sul въз/врати/ мѣ/ на п/ъть/ вра „Întoarce-mă pe drumul"; Malahia малахï/а, pe sul бъде/ть ѡ(т)д/не ѡ/смаго „A fost în ziua a opta"; Ezdra ез(д)ра, pe sul и ѧ/же с/п(с)нïе/ ваше/го и пр/и „Căci mântuirea voastră"; Amos амо(с), pe sul рече/ г҃ь кь/мнѣ/ врата „Zis-a Domnul către mine poartă"; Osie ѡсиа, pe sul...; Naum наү(м), pe sul...; Elisei елисеи, pe sul въве/денѣ/ по пъ/ти вра(т) (?) „Intrarea pe calea /.../"; Avacum авакү(м), pe sul г҃и үс/лиша(х)/ слүхъ/ твои и/ үбоих „Doamne, auzit-am de spusa Ta și m-am temut" (*Avacum* 3. 2); Iona ιѡна, pe sul азь же/ съ гла/сомь/ хвале[ниѧ] „Eu [Îți voi aduce Ție jertfe] cu glas de laudă" (*Iona* 2. 10); Zaharia захари/ѧ cu sfeșnicul, pe sul се свѣ/шникь/ злать/ весь „Acest sfeșnic cu totul de aur" (*cf Zaharia* 4. 2); Mihea михеа, pe sul жезъ(л)/ прора/сте с҃н/ твои „Mlădiță a crescut fiul tău" (*cf. Isaia* 11. 1); Eremia еремïа, pe sul клѣ·/ще та/истъ/внаѧ· „Cleşte tainic [proorocit] ", vers din *Canonul Intâmpinarii Domnului cantarea a IX-a*, aluzie la *Isaia* 6. 6; Ezechil езекï(л) cu poarta, pe sul врата/сиѧ·/ затво/рена/ прои „Această poartă încuiată... " (cf. *Iezechiel* 44. 2)

Brâu decorativ cu semipalmete

Pandantivi

N-E Sf. Ioan Damaschin ст҃ы ïѡань дамаски(н) scriind, pe sul твоа/ побѣ/дите(л)/ над „Învingătorul tău asupra"; **E-S** Sf. Cosma ст҃ы козма cu un sul defăcut în mâini, pe sul прѣи/спъ/ щре/да/ бж҃но „A adormit milostivul[10] lui Dumnezeu"; **S-V** Sf. Iosif ст҃ы ïѡсифь scriind într-o carte, pe cartea de pe pupitru х҃с / ра(ж)да/ет сѣ// слави/те х҃с /сн(ь)ви „Hristos s-a născut. Slăviți pe Hristos Fiul lui Dumnezeu"; **V-N** Sf. Teofan ст҃ы ѳеѡфань " ascuțindu-și pana de scris

Intradosul arcului de est

Sf. Paraschiva ст҃аа пе(т)ка; Sf. Eufimia ст҃аа ефи/ми/ѧ; Sf. Haritina ст҃аа ха/рити/ни; Sf. Iuliana ст҃аа иүли/ѧни; Sf. Tatiana ст҃аа татиѧ/ни; Sf. Anastasia ст҃а/ анастасиѧ

[10] Corect „milostiv" ar fi fost щедър; poate fi o transcriere greșită.

Intradosul arcului de vest

Sf. Eufrosina ст҃а ефросини; Sf. Teodora ст҃аа ѳеωдо/ри; Sf. Tecla ст҃аа ѳекла; Sf. Sofia ст҃аа софиꙗ; Sf. Minodora ст҃а мино/дори; Sf. Ecaterina ст҃аа екате/рини

Intradosul arcelor de nord și sud: motive ornamentale vegetale

Timpan est

I *Primul Sinod Ecumenic* (Niceea) а҃ ст҃ы веселенски съборь б҃и(с)·иже въ никеи·при костантинѣ ц҃ри·и бѣхъ ст҃ы(х) ωц҃ь·т҃·и и҃ї·събрасѣ[11] на арие: ~ „Primul sfânt sobor ecumenic care a fost la Niceea în timpul împăratului Constantin și au fost sfinți părinți trei sute și optsprezece; s-au adunat împotriva lui Arie”.

† вѣрꙋꙗ[12] въ единь б҃ь·ωц҃ь въседрьжите(л)·видими(м) же и невидими(м) творець и въ единь г҃ы і҃с х҃с сн҃ь бж҃и·рож(д)ень ω(т) ωц҃а единороде нь·си рѣчь ω(т) ωц҃а въ сна·в҃ „Cred într-unul Dumnezeu, Tatăl Atotțiitorul, făcătorul celor văzute și nevăzute și într-unul Domn Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, unul născut /care/ din Tatăl s-a născut; cuvântul /care/ de la Tatăl a strălucit[13]”; Sf. Petru din Alexandria: кто/ ти сп(с)е/ риз[ꙋ] ра(з)/дра арие „Cine ți-a rupt cămașa, Mântuitorule, Arie”; Iisus: ари/е прѣ/сѣче/ трц҃а „Arie a despărțit Treimea” ари безꙋ/мень „Arie cel nebun”

Timpan sud

II *Al doilea Sinod Ecumenic* (Constantinopol) ·в҃·ст҃ы въселе(н)си(и) съборь б҃и(с) въ ц҃ригradѣ·при велицѣ(м)·ц҃ри ѳеωдосие брадатиї·р҃н·ст҃ы(х) ωц҃ь: ~ „Al doilea sfânt sobor ecumenic a fost la Țarigrad; în timpul marelui împărat Teodosie Bărbosul[14]; 150 sfinți părinți”

III *Al treilea Sinod Ecumenic* (Efes) г҃·ст҃ы въселе(н)скии съборь б҃ис·въ ефесѣ·при ѳеωдосие младии цр҃ь·с҃·ст҃ых ω(т)ц҃ь·на несториа: ~„ Al treilea sfânt sobor ecumenic a fost la Efes; în timpul împăratului Teodosie cel Tânăr[15]; o sută sfinți părinți; împotriva lui Nestorie”

Timpan vest

IV *Al patrulea Sinod Ecumenic* (Calcedon) ·~: д҃ ст҃ь въселенски·съборь б҃ис·халкидонѣ·и при марк(и)ань ц҃ри·х҃л·ст҃ы(х) ωц҃ь:·· „Al patrulea sfânt sobor ecumenic a fost (în) Calcedon; în timpul împăratului Marcian; 630 sfinți părinți ”

V *Al cincilea Sinod Ecumenic* (Constantinopol) е҃ ст҃ь въселе(н)ски·съборь б҃ис·въ ц҃ригradѣ при ст҃ъмь ц҃ри иꙋстиане[16]·р҃ѯе·ωц҃ь ст҃ь(х) „Al cincilea sfânt sobor ecumenic a fost la Constantinopol în timpul sfântului împărat Iustinian; o sută șaizeci și cinci sfinți părinți”

Timpan nord

VI *Al șaselea Sinod Ecumenic* (Constantinopol) ѕ҃ ст҃ы въселе(н)скы съборь б҃ис въ ц҃ригradѣ при коста(н)тинѣ ц҃ри юнѣ(м)·р҃о·ст҃ь(х) ωц҃ь: „Al șaselea sobor ecumenic a fost la Constantinopol în timpul împăratului Constantin cel Tânăr[17]; 170 sfinți părinți”

---

[11] Caracteristică de slavonă răsăriteană târzie (așa-numita rusă bisericească) – събрасѣ.

[12] În loc de вѣрꙋю. Posibilă confuzie la (trans)scriere între ligaturile ю și ꙗ.

[13] Lumină din Lumină.

[14] Teodosie cel Mare.

[15] Teodosie a II-lea (408–450).

[16] Redactare defectuoasă, cu lacune, a numelui împăratului Iustinian.

[17] Constantin al IV-lea Pogonatul (668–685).

VII *Al șaptelea sinod ecumenic* (Niceea) з҃ ст҃і въселе(н)ски съборь б҃ис въ ц҃ригра́дѣ·при коста(н)т мати (є)го·т҃иї·ст҃і(х) ѡ(т)ц҃ь: „Al șaptelea sobor ecumenic a fost la Constantinopol; în timpul lui Constant /și al/ mamei sale; sfinți părinți 318 (sic!)”

Menolog

Peretele de est, primul registru

Septembrie Semnul începutului de lună, luna cu profil uman înscrisă în cerc, este inclusă în scenă.

1. (1) Luna septembrie Sf. Simeon Stâlpnicul м҃(сц) се҃п·а҃·ст҃ы си/меѡ(н) стлпник Simeon în stâlp, Marta, mama sa, în picioare în atitudine de rugă de o parte a stâlpului, Isus fiul lui Navi în poziție similară, de partea cealaltă

2. (2) Sf. Mc. Mamant в҃ ст҃ы·мч҃(к) мама(н)та[18] cu mâinile legate la spate, în cădere pe spate, în timp ce este străpuns în pântece cu o vergea ascuțită de către un executor

3. (3) Sf. Antim și Teoctist г҃ ст҃ы анѳи(м)·и ѳеѡкти(ст) Sf. episcop Antim decapitat și reprezentat încă o dată, în picioare, dându-i capul tăiat unui tânăr[19], posibil, în amintirea minunii prin care și după moarte, sfântului îi creștea părul pe capul tăiat, dar în același timp poate fi și o confuzie, pictorul folosind schema iconografică a martiriului Sf. Dionisie Areopagitul, care după decapitare își pune capul în mâinile Catulei (3 octombrie, fig. 28); cuviosul Teoctist[20] nu apare

4. (4) Sf. Vavila д҃ ст҃ы вавилїи вавилѫ[21] decapitarea Sf. Vavila, episcop de Antiohia, și a doi copii, ucenici ai lui[22]; un alt episcop bătrân în picioare cu evanghelia în mâini (?)[23]

5. (5) Sf. Proroc Zaharia є҃ ст҃го прроо(к) захариѧ înjunghierea lui Zaharia în fața altarului

6. (6) Minunea de la Colose ѕ҃ чю(д) въ коласи(х) arhanghelul Mihail oprind apa și cuviosul Arhip în prim plan

7. (7) Sf. Mc. Sozont з҃ ст҃ы·мч҃(к) созо[н](т) bătut cu vergi

Peretele de sud, primul registru

8. (8) Nașterea Maicii Domnului и҃ ро(жд)ство брц҃є compoziția obișnuită

9. (9) „Sfântul Dreptul Ioachim și Ana” ѳ҃ ст҃ы прав(д)єни(к) иѡаки(м)·и анна în picioare

10. (10) Sfintele Mc. Minodora і҃ ст҃ы(х) мч҃ць минодори[24], inscripția este neterminată amintind-o numai pe Minodora, în imagine apar și surorile ei Mitrodora și Nimfodora, toate trei lapidate

11. (11) Sf. Teodora аі҃ ст҃а ѳеѡдора în picioare

---

[18] Forma de genitiv slav în loc de nominativ (Mamant).

[19] Repezenare fără corespondent.

[20] A mai fost pictat la Dečani, împreună cu Sf. Cuvios Eftimie cel Mare, și la Sucevița.

[21] Repetiție ciudată, în două forme diferite de feminin și masculin, a numelui.

[22] Nu a fost respectată vârsta copiilor, martirii decapitați având fizionomii de adult.

[23] Probabil, tot o suprapunere stângace, de data aceasta a două execuții comemorate în aceeași zi. Fizionomiile diferite exclud posibilitatea reprezentării episcopului Vavila de două ori. Atât repetiția numelui, cât și prezența celui de al doilea sfânt cu evanghelia în mâini sunt probabile aluzii la existența unui alt mucenic Vavila, pomenit în ziua de 4 septembrie, bătrân dascal, dar nu episcop, tot din Antiohia, care a avut o soartă similară cu cea a episcopului omonim. Reprezentarea este fără corespondent. Numai la Tismana grupul numeros de sfinți decapitați alături de episcopul Vavila sugerează martirizarea celor optzeci și patru mucenici care au murit împreună cu dascălul lor cu același nume.

[24] Forma de genitiv slav a numelui feminin Minodora.

12. (12) Sf. Mc. Avtonom ві҃ сты҃ мч(к) автонома[25] lapidat

13. (13) Sf. Mc. Corneliu гі҃ сты҃ · мч(к) корнилие în picioare

14. (14) „Ridicarea Crucii" ді҃ въз(д)вижение/ кр(с)та Înălțarea Sf. Cruci de către patriarhul Macarie aflat în amvon, doi diaconi urcă scările amvonului și doi le coboară, toți poartă evantaie liturgice

Peretele de vest, primul registru

15. (15) Sf. Mc. Nichita еі҃ сты҃ · мч(к) никита în foc

16. (16) Sf. Eufimia ѕі҃ ста҃ ефимиѧ atacată de un leu

17. (17) „Sf. Sofia și copiii săi" зі҃ софиѧ и ча(д) еа Sf. Sofia și două dintre cele trei fiice ale ei decapitate

18. (18) „Sf. Evmenie și făcător de minuni" иі҃ сты҃ евмение и чо(д)тво(р)ца Sf. Evmenie episcopul Gortinei și un alt sfânt episcop în picioare, probabil, Simeon al Ierusalimului[26], pomenit în *Proloage* la 18 septembrie, dar comemorat la 27 aprilie[27]

19. (19) Sf. Trofim ѳі҃ сты҃ трохи(м) legat de un stâlp și sfâșiat cu ghiare de fier

20. (20) „Sf. Eustatie și familia lui" к҃ сты҃ евстафие/ и дружини его Sf. Eustatie cu soția și cei doi copii în bou de aramă încins

21. (21) Sf. Condrat[28] ка҃ сты҃ ко(н)драта[29] decapitat

22. (22) Sf. Foca кв҃ сты҃ фока Sf. episcop Foca decapitat

Peretele de nord, primul registru

23. (23) „Zămislirea Sf. Ioan Înaintemergătorul" кг҃ зачѣтие iwана прѣдитеча Zaharia la altar binecuvântat de mâna divină, grup de laici surprinși în afara altarului

24. (24) Sf. Mc. Tecla кд҃ ста҃а мч҃ца ѳекли[30] prinsă între două stânci, vegheată de doi îngeri[31]

25. (25) Sf. Pafnutie Sf. Eufrosina ке҃ сты҃ пафнутие ста҃а ефросини[32] în picioare

26. (26) „Mutarea la Domnul a [Sf.] Ioan Cuvântătorul de Dumnezeu" (Teologul) кѕ҃ прѣставленіе · iwана богосло(в) așezat în mormânt de ucenici

27 (27) Sf. Calistrat кз҃ сты҃ калистра(т) decapitat de un soldat negru[33]

28. (28) Sf. Hariton Proroc Baruh ки҃ сты҃ харито(н) прро(к) варух în picioare

---

[25] Forma de genitiv slav a numelui sfântului.

[26] Ca la Cozia, Baia și Neamț.

[27] *Viețile Sfinților pe luna Aprilie*, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1995, p. 339–341.

[28] Uneori este numit și Codrat.

[29] Forma de genitiv slav a numelui sfintei.

[30] Forma de genitiv slav a numelui sfântului.

[31] A murit intrând în stâncă (*Viețile Sfinților pe luna Septembrie*, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1991, p. 288–299), așa cum este reprezentată de obicei; numai la Roman mai apare cu o ursoaică lângă ea.

[32] Forma de genitiv slav a numelui sfintei.

[33] Detaliu folosit ca urmare a respectării textului *Vieții* sale în care este specificat că a fost membru al armatei din Africa și a fost omorât de soldați (*Viețile Sfinților pe Septembrie*, p. 343–340).

29. (29) Sf. Chiriac кѳ҃ ст҃ы кирıакь legat de doi pomi și sfâșiat în două

30. (30) Sf. Grigorie л҃ ст҃ы григорıє în picioare

Peretele de est, registrul al II-lea

Octombrie, Semnul începutului de lună, luna cu profil uman, înscrisă în cerc, este inclusă în scenă

1. (31) Luna octombrie Sf. Anania м҃(сц) ѡ(к)товııа · а҃/ ст҃ы ананııа lapidat

2. (32) Sf. Ciprian в҃ ст҃ы кипрııань decapitarea

3. (33) Sf. Dionisie [Aeropagitul] г҃ ст҃ы диѡнисıє în picioare, decapitat, întinzându-i capul Catulei

4. (34) Sf. Ierotei [Episcopul Atenei] д҃/ ст҃ы єроѳє(и) în picioare

5. (35) Sf. Haritina є҃ ст҃а харитыни lapidată

6. (36) Sf. Ap. Toma ѕ҃ ст҃ы ап(с)тль ѳома căzut pe spate, străpuns cu sulițe de doi executori

7. (37) Sf. Serghie з҃ ст҃ы сєргıє întins pe piatră şi bătut cu vergi

8. (38) Sf. Pelaghia и҃ ст҃а/ пєлагııа sfânta cuvioasă în picioare

Peretele de sud, registrul al II-lea

9. (39) Sf. Ap. Iacob ѳ҃ ст҃ы ап(с)тль иıако(в) răstignit

10. (40) Sf. Evlampie și Evlampia і҃ ст҃ы євла(м)пиа и євлаıа decapitați

11. (41) Sf. Ap. Filip аі҃ ст҃ы ап(с)ль фили(п) în picioare

Glaful ferestrei de la sud, latura estică

12. (42) Sf. Prov, Tarah și Andronic ві҃ ст҃ы прова тара(х)а/ и андроника[34]· unul decapitat, altul împuns în pântece cu sulița și al treilea cu mâinile tăiate

Glaful ferestrei de la sud, latura vestică

13. (43) Sf. Carp și Papil[35] гі҃ ст҃ы карпа и павла, decapitarea mucenicilor Carp, Papil și Agatonica, sora lui Papil

Peretele de sud, registrul al II-lea, în continuare

14. (44) Sf. Nazarie și Ghervasie și Chelsie дї ст҃ы назарııа[36] и гєрвасıє и кєлсııа Sf. Nazarie decapitat, Ghervasie urmează să fie decapitat, Chelsie în așteptare[37]

15. (45) Sf. Luchian єі҃ ст҃ы лꙋкııана[38] culcat în închisoare (Adormirea)

16. (46) Sf. Longhin Sutașul ѕі҃ ст҃ы логи(н) съ(т)ни(к) decapitat

---

[34] Formele de genitiv slav ale numelor sfinților.

[35] În inscripție Carp și Pavel, la forma genitivală.

[36] În loc de Nazarie. Aici forma de genitiv.

[37] La Dobrovăț, Tismana, Roman și Sucevița apare și Sf. Paraschiva în picioare, iar la Voroneț, în pridvor, icoana ei într-un colț al compoziției.

[38] Genitivul în loc de nominativ.

Peretele de vest, registrul al II-lea

17. (47) Sf. Osie Proroc зі сты осиꙗ[39] пр(о)ро(к) în picioare

18. (48) Sf. Luca Evanghelist иі сты лѹка евагели(ст) pictând icoana Maicii Domnului

19. (49) Sf. Ioil Proroc ѳі сты иωи(л) прро(к) în picioare

20. (50) Sf. Artemie к сты артемие decapitarea

21. (51) Sf. Ilarion ка сты илариω(н) în picioare

22. (52) Sf. 7 tineri [din Efes] кв сты(х) з отро(к) dormind în peșteră

23. (53) Sf. Iacob [ruda Domnului] кг сты иꙗко(в) aruncat cu capul în jos de pe biserica în care predica[40]

24. (54) Sf. Areta și cei împreună cu el кд сты аредь иже съ ни(м) decapitarea a trei mucenici

Peretele de nord, registrul al II-lea

25. (55) Sf. Notarie[41] și cei împreună cu el ке сты нотарие иже съ ни(м) decapitarea a trei mucenici, al treilea probabil este Sf. Mc. Anastasie comemorat în aceeași zi și mort tot prin decapitare

26. (56) Sf. Dimitrie кѕ сты димитри/е pe tron, împuns cu trei sulițe în pântece

Glaful ferestrei de la nord, latura vestică

27. (57) Sf. Nestor кз/ сты несто(р) decapitat

Glaful ferestrei de la nord, latura estică

28. (58) Sf. Terentie ки сты/ тере(н)/тие decapitarea a trei mucenici

Peretele de nord, în continuare, registrul al II-lea

29. (59) Sf. Anastasia кѳ ста анастасиꙗ decapitarea unui mucenic (?)[42]

30. (60) Sf. Zenovie și Zenovia л сты зинови(и) и зиновиа duși spre locul de execuție[43]

31. (61) Sf. Stahie ла сты стахие lagat de stâlp și sfâșiat cu ghiare de fier[44]

Peretele de est, registrul al III-lea

Noiembrie Semnul începutului de lună, semiluna cu profil uman înscrisă în cerc, este inclus în prima scenă

1. (62) Luna noiembrie Sf. Cosma și Damian мц(с) ноеврие а / сты козма и дамиꙗ(н) în picioare, cu cutiuțele de medicamente în mâini

---

[39] În loc de Osie. Aici forma de genitiv.

[40] Ca la Neamț și Tismana.

[41] Notarie nu e nume propriu, este vorba despre Marcian și Martirie, notari în Constantinopol și, posibil, Anastasie, pomenit în aceeași zi și mort decapitat, ca la Baia (*Viețile Sfinților pe luna Octombrie*, Editura Episcopiei Romanului și Hușilor, 1992, p. 269–270).

[42] Inscripția o numește pe Sf. Anastasia, dar în imagine apare un mucenic decapitat (?); fără corespondent.

[43] În locul Zenoviei a fost pictat un tânăr mucenic, probabil, o greșeală a pictorului.

[44] Inscripția îl numește pe episcopul Stahie care a murit în pace, imaginea corespunde martiriului Sfântului Epimah. La Nagoričino a fost pictată mucenița Eutropia, în timp ce Sf. Epimah este reprezentat în picioare, ilustrare a zilei de 30 octombrie (Pavle Mijović, *Menolog istorijsko-unetnicka istrajivania*, Beograd, 1973, p. 267, fig. 36), iar la Dečani 31 octombrie este marcat de decapitarea episcopilor Stahie și Amplie (*ibidem*, p. 324, fig. 191); la Dobrovăț și la Probota ziua este marcată prin decapitarea Sf. Epimah; la Baia și Neamț se repetă aceeași reprezentare ca la Humor; la Moldovița – decapitarea Sf. Tarah, comemorat, de fapt, în 12 octombrie; la Voroneț decapitarea unui mucenic, inscripția lipsește; la Sucevița ла стго м(ч)нка епи/маха apare legat de stâlp și lovit cu pietre.

2. (63) Sf. Achindin și cei împreună cu el в҃ с҃ты акиндита иже съ ни(м) șase mucenici în cuptor

3. (64) Sf. Achepsima [și] Iosif г҃ с҃ты акеѱима/ иwси(ф) spânzurați cu capetele în jos[45]

Icoana de hram (65) – *Adormirea Maicii Domnului* ѹспе/нїе бц҃е і҃с х҃с м҃ир ѳ҃ѹ

4. (66) Sf. Ioanichie д҃ с҃ты іwаникие în picioare

5. (67) Sf. Galaction și Epistimia е҃ с҃ты гала(к)тиwна[46] и епистьмиꙗ decapitarea

6. (68) Sf. Pavel Mărturisitorul ѕ҃ с҃тго павла исповѣдника[47] ştrangulat cu omoforul

7. (69) Sfinții 33 de Mucenici [din Melitina] з҃ с҃ты(х) л҃г мч(к) decapitarea unui grup de patru mucenici

Peretele de sud, registrul al III-lea

8. (70) Soborul Arhanghelului Mihail и҃ събо(р) архангла михаила grup de arhangheli, cei din prim plan țin un medalion cu Iisus і҃с х҃с copil bust, având un sul strâns într-o mână și binecuvântând

9. (71) Sf. Matrona Sf. Teoctista ѳ҃ с҃та матрони с҃та ѳеw(к)тисти[48] în picioare

10. (72) Sf. Olimp[49] і҃ с҃ты wли(м)би legat cu mâinile la spate și târât de un cal

Glaful ferestrei de la sud, latura estică

11. (73) Sf. Mc. Mina și Victor аі҃ с҃ты мина и ви(к)тора[50] decapitarea

Glaful ferestrei de la sud, latura vestică

12. (74) Sf. Ioan cel Milostiv ві҃ с҃ты іwа(н) милосты(в) în picioare

Peretele de sud, registrul al III-lea, în continuare

13. (75) Sf. Ioan Gură de Aur гі҃ с҃ты іwа(н)а златоѹ(ст) *Sursă a înțelepciunii*, stă pe tron cu evanghelia deschisă în mâini; din evanghelie curge un șuvoi de apă spre care se îndreaptă un grup de bărbați, doi călugări beau din apa luată într-un vas[51]

14. (76) Sf. Ap. Filip ді҃ с҃ты ап(с)ль филипь legat cu capul în jos

15. (77) Sf. Gurie și Samona еі҃ с҃ты гѹриꙗ[52]/ и самона decapitați, diaconul Avdie în foc

Peretele de vest, registrul al III-lea

16. (78) Sf. Ap. Matei ѕі҃ с҃тго ап(с)ла ма(т)ѳеꙗ[53] împins în foc

---

[45] Aitala nu este pomenit ca în alte *Menologuri*, în schimb este menționat Iosif care la Cozia și la Sucevița este pictat căzut la pământ şi lovit în cap sau lapidat, în timp ce Achepsima şi Aitala sunt spânzurați cu capul în jos.

[46] Genitivul în loc de nominativ.

[47] Toată sintagma este la genitiv: [ziua] Sfântului Pavel Mărturisitorului.

[48] Forma de genitiv slav a numelor feminine.

[49] În inscripție apare Olimb ca la Sucevița. Apostolii Olimp și Rodion au fost decapitați, târât de un cal sălbatic a murit mc. Orest, pomenit în aceeași zi (*Viețile Sfinților pe luna Noiembrie*, Editura Episcopiei Romanului şi Huşilor, 1993, p. 136–140).

[50] Forma de genitiv slav a masculinului.

[51] Ioan Gură de Aur *Sursă a înțelepciunii* mai apare la Humor, Sf. Dumitru din Suceava, Voroneț, Neamț, Sucevița.

[52] Genitivul în loc de nominativ.

[53] Forma de genitiv slav a masculinului.

17. (79) Sf. Grigorie Făcătorul de minuni ѕі҃ с҃ты григорие чюдотворе(ц) în picioare

18. (80) Sf. Platon иі҃ с҃ты плато(н) decapitarea

19. (81) Sf. Proroc Avdie ѳі҃ с҃тго пр(о)р(о)ка авдиꙗ[54] în picioare

20. (82) Sf. Varlaam к҃ с҃ты варламь în picioare

21. (83) „Intrarea în Biserică a Maicii Domnului” ка҃ въведеніе[55] м҃ри ѳ҃ꙋ compoziția obișnuită

22. (84) Sf. Cecilia кв҃ с҃та киликиѧ decapitată în închisoare

Peretele de nord, registrul al III-lea

23. (85) Sf. Amfilohie кг҃ с҃ты анфило/фие în picioare

24. (86) Sf. Grigorie al Acragandiei кд҃ григорие акраганьскии în picioare vorbind cu Savin și Crescent[56] care sunt însoțiți de un grup de trei martori

25. (87) Sf. Maxentie și Vasilisa[57] Sf. Clement ке҃ с҃ты маѯе(н)тые и василиса с҃ты климе(н)тие Decapitarea unei împărătese (Ecaterina) și a unui împărat (?); Sf. Clement aruncat în mare cu un bolovan legat de gât

Glaful ferestrei de la nord, latura vestică

26. (88) Sf. Alipie кѕ҃ с҃ты/ алипие în stâlp; un bărbat tânăr cu mâinile întinse spre el amintește de credincioșii care veneau la sfânt pentru învățătură, detaliu inedit

Glaful ferestrei de la nord, latura estică

27. (89) Sf. Iacob Persul кз҃ с҃ты ꙗко(в) перс̾ѣнин cu mâinile şi picioarele ciopârțite

Peretele de nord, registrul al III-lea, în continuare

28. (90) Sf. Ștefan cel Nou ки҃ с҃ты стефа(н) нови căzut cu fața în jos, bătut cu vergi de doi executori

29. (91) Sf. Paramon și cei dimpreună cu el кѳ҃ с҃ты парамо(н) иже съ ни(м) decapitarea

30. (92) Sf. Andrei cel întâi chemat л҃ с҃ты андреи пръвозвань răstignit cu capul în jos, sfâșiat cu ghiare de foc

Registrul inferior

Perete est, partea nordică:

(93) Teodosie [cel Mare] ѳеωдоси/е pe sul: ·/да и ти на/ꙋчиши(с) бо/ати(с) б҃а съ/ неврагъ „Ca și tu să înveți să te temi de Dumnezeu... ” (?); (94) Efrem Sirul ефре(м)/ сиринь, pe sul: възлꙋбле(н)/ не прилѣ/пи сѣ ч҃лцъ(х)/ боꙗ „Iubind nu te lipi de oameni”; (95) Antonie [cel Mare] андоние pe sul: стъѕа /сꙋе(т) на

[54] Forma de genitiv slav a masculinului.
[55] Popular a circulat și denumirea slavonă a sărbătorii – Vovidenia.
[56] Episodul este surprins și la Probota, Suceava – Sf. Gheorghe și Sf. Dumitru, Moldovița, Voroneț, Neamț.
[57] Este clar o confuzie; Sf. Maxentie nu există, a fost fiul împăratului Maximian în timpul căruia au pătimit și murit sfintele Ecaterina și soția acestuia. Decapitarea Sf. Ecaterina este însoțită de cea a soției împăratului Maximian, la Suceava – Sf. Gheorghe, Voroneț și Neamț, așa cum s-a vrut, probabil, și la Humor, unde în locul împărătesei (Basilissa) a fost pictat un împărat lângă Sf. Ecaterina (?).

ми/рское мъ/дрование „Calea duce spre înțelepciunea lumii"; (96) Îngerul pe sul: пахомие/е си(м)во ѡ/бразо(м) по/ „....../...../...... Pahomie acest (?) chip...."

Perete est, partea sudică:

(97) Sf. Pahomie [cel Mare] сты/ пахомие... (98); Eftimie [cel Mare] еѳимие pe sul: аще имаши/ имание или/ богат(с)тво/ раздаваще/ ли не имаши/ не събирай „Dacă ai avuții sau bogăție împarte(-le), dacă nu ai, nu (le) aduna"; (99) Eufrosin ефросинь pe sul: ·/слꙋчажщ(и) е/(с)ты напасти/ .... [58] „De se întâmplă să te afli în necaz..."; (100) Paladie [cuv. în Siria] паладие.

Perete sud:

(101) Paisie [cel Mare] паисие pe sul: три вещи/ възгнаша (с)/ дша моа ни/ща гръдѣлива/ и бг҃ таль жива/ и стара блдъник(а)· „Trei lucruri tulbură sufletul meu mândria, minciuna și vechea desfrânare"; (102) Sava al Serbiei сава сръ(с)кы; (103) Daniil Skitul дании(л) ски(т)скы pe sul: не бъди в(л)е/мислъ и ве/лича(в) ѩко/ и фарисе(и)/ ѩко въсѣ(к)/висѣ· „Nu fi mândru și semeț precum și fariseul care s-a înălțat"; (104) Sisoe [cel Mare] сисое; (105) Andronic андрони(к) (bust); (106) Lazăr Mărturisitorul лазар и(с)повѣ(д)ни(к) (bust); (107) Lavrentie лавре(н)тие pe sul: и висо/кое въ чло/вѣцѣ(х) мръ/зо(ст) прѣ(д) бо/го(м)· „Și cei mai mari între oameni greșesc înaintea lui Dumnezeu"; (108) Nichifor никифо(р) pe sul:·ѩко/ въсѣкь ви/сми сѧ/ ѡбниз(и)/т сѧ· „Căci toți cei care se înalță se smeresc"; (109) Ghervasie гервасие pe sul:·кажи/те и ска/пища/ прѣкви/вае(т) „Vorbiți și templele se vor nărui"; (110) Isachie [Mărturisitorul] ісакие pe sul: иже/ некъсно/ ѩсти не/тъчиѩ по(ст)/ ес(т) „Cel care mănâncă devreme, acela nu este post"

Perete vest, parte sudică:

(111) Partenie паѳение pe sul: ·не/ навидѣ(и)/ брата сво/его члкꙋ/биица/ е(ст) „Nu îl invidia pe fratele tău, nelegiuire este"; (112) Sf. Arhanghel Mihail ми҃; (113) Maica Domnului мри҃ ѳꙋ, cu Pruncul іс҃ хс҃; (114) Sf. Arhanghel Gavriil г҃

Timpan deasupra intrării

(115) Înger съвѣ агл҃ъ bust[59]

Perete vest, parte nordică:

(116) Gherman герма(н) pe sul: ·/млъва (с)/ брати(е)/ ко снѣ(м)сѣ/ нѣкогда/ попе „Supărarea cu frații este ca și cum ai mânca oarecând"; (117) Nicon нико(н) pe sul: ·находи(т)/ стра(х) бжи҃/ ѡчища/ж чювств/а „La frica de Dumnezeu se ajunge prin curățirea simțurilor"; (118) Timotei [Mărturisitorul] тимоѳеи pe sul: ·егда бо въ/ млъчани[е]/ ꙋ(м) и въ бе(з)/печали[е] „Atunci când mintea este în tăcere și în liniște"[60]; (119) Teofan ѳеѡфа(н) pe sul: ·/аще не/ ѡ(т) въсѣ(х)/ печале(х)/ жите „Dacă nu de la toate necazurile (vieții?)"

Perete nord:

(120) Hariton харито(н) pe sul: ·аще хо/щеши/ помоли/ти(с) ѩкоже/ подобае/(т)ь „Dacă te vei ruga așa cum se cuvine"; (121) Palamon [ucenicul Sf. Pahomie cel Mare] паламо(н) pe sul: ·братие/ страшно/ е(ст) въпа(с)ти/ въ рѫцѣ/ бжи҃ „Fraților, înfricoșător este să cazi în mâna Domnului"; (122) Pavel Tebeul паве(л)/ ѳивѣиски pe sul: на трѣвѣ/ лежа(х) трѣ/вож ѡдѣ/а(х) сѣ трѣва/ ѩдо(х) срц(д)е/ желѣзно/

[58] Partea inferioară a sulului este distrusă prin introducerea tabloului votiv.
[59] Pictură nerestaurată.
[60] *ad litt.* și în ne-supărare

стѣжа(х) „Pe iarbă am dormit, cu iarbă m-am înveșmântat, iarbă am mâncat, inimă de fier am dobândit”; (123) Anastasie анастасие pe sul: ·ѹгото/ви ср(д)це/ свое къ/ напасте(м) „Pregătește-ți inima pentru necaz”; (124) Samson primitorul de străini са(м)ѱо(н) странноприе(м)ца (bust); (125) Faust фавсть (bust); (126) Varlaam варла(м) pe sul: ·/иже въ/ дн҃е(х) бдѣти/ и трѣзви/ти(с) въ млтв҃(х)/· „Cel care stă de veghe ziua și treaz în rugăciune”; (127) Ștefan cel Nou стефань/ нови pe sul: іс҃ хс҃ иже/ аще кто не/ поклонѣ/е(т) сѣ ѡбра/зѹ бжі҃ю/ на иконѣ/ дае(т) анаѳе/ма „Oricine nu se închină chipului lui Dumnezeu din icoană să fie anatema”; (128) Onufrie ѡнофрие; (129) Marcu марко pe sul: ѡ въсѣ/ко(м) сло/весе пр(а)/знѣ сло/во имаши „În jurul fiecărui cuvânt ai vorbe goale”

(130) Tabloul votiv: мч҃р ѳ҃ѹ іс҃ хс҃

Text deasupra ctitorilor: † з(д)е вторїи ктиторъ·и ѹкр[аси] се [хра]ма сего?..е...льмнесг пань даниль / хатмань и пръкала(в) сочавскыи [...] в лт҃ /·зѯг· мц҃а н? / к҃· „Aici (este) al doilea ctitor și s-a înfrumusețat acestă biserică [...] pan Danil hatman și pârcălab al Sucevei la anul 7063/1554 luna n (noiembrie?) 20”[61]

Text pe sulul desfăcut ținut de hatmanul Daniil: /..../[г]дне ..../ творити/ б҃о и съ/..е и ѹежи / ...ж сн҃ѹ с/воемѹ и .../.../.../ сенїе м/...ен „Al Domnului... să facă.../..../Fiul Său”.

[61] Vezi n. 6.



Fig. 1. *Maica Domnului a întrupării*, *Îngeri*, *Profeți*, *Melozi*, cupolă (foto Ecaterina Cincheza-Buculei).



Fig. 2. *Îngeri*, cupolă (foto E. C.-B.).



Fig. 3. Sf. Pr. Iezechiel, David, Moise, cupolă (foto Laurenţiu Bozgă).



Fig. 4. Sf. Pr. Aaron, Solomon, Isaia, cupolă (foto L. B.).



Fig. 5. Sf. Pr. Iacov, Ghedeon, Daniil, cupolă (foto L. B.).

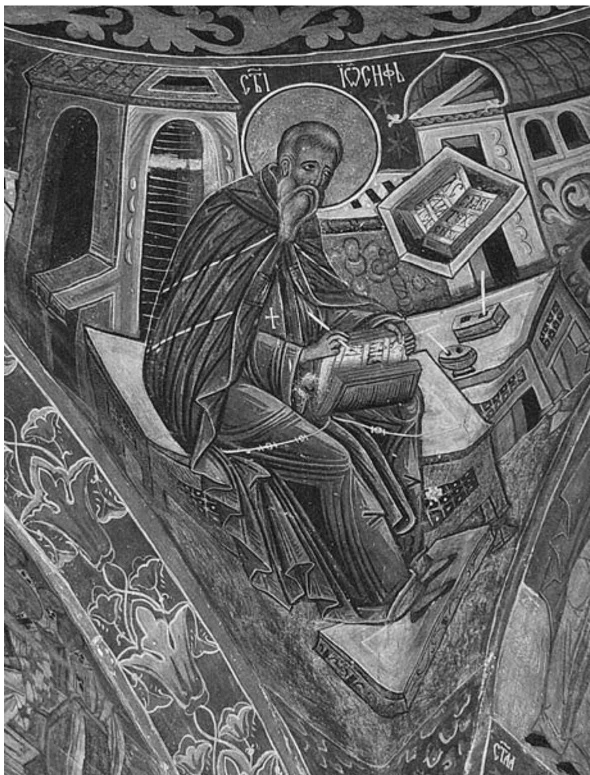


Fig. 6. Sf. Iosif, pandantiv sud-vest (foto E. C.-B.).



Fig. 7. Sf. Teofan, pandantiv vest-nord (foto E. C.-B.).


Fig. 8. Sf. Mc. Teodora, intradosul arcului vest (foto E. C.-B.).


Fig. 9. Sf. Mc. Paraschiva (Petca), intradosul arcului est (foto E. C.-B.).


Fig. 10. Sf. Mc. Iuliana, intradosul arcului est (foto E. C.-B.).

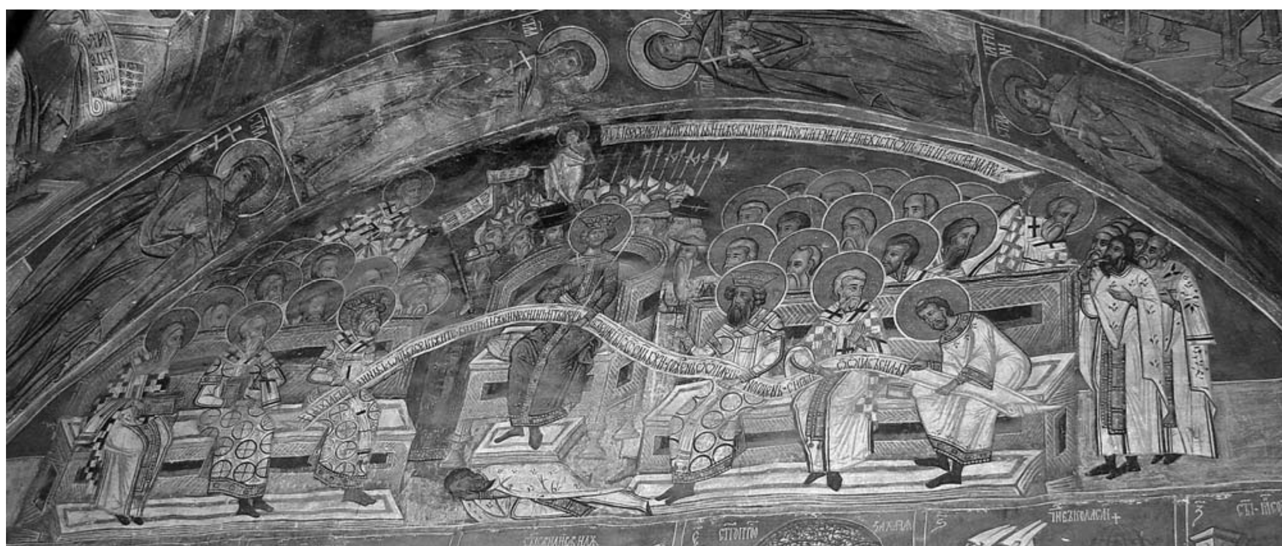

Fig. 11. *Sinodul I*, timpan perete est (foto Sorin Chițu).



Fig. 12. *Sinodul II*, timpan perete sud (foto S. C.).



Fig. 13. *Sinodul VII*, timpan perete nord (foto S. C.).



Fig. 14. *Menolog*, 1 septembrie, perete est (foto S. C.).

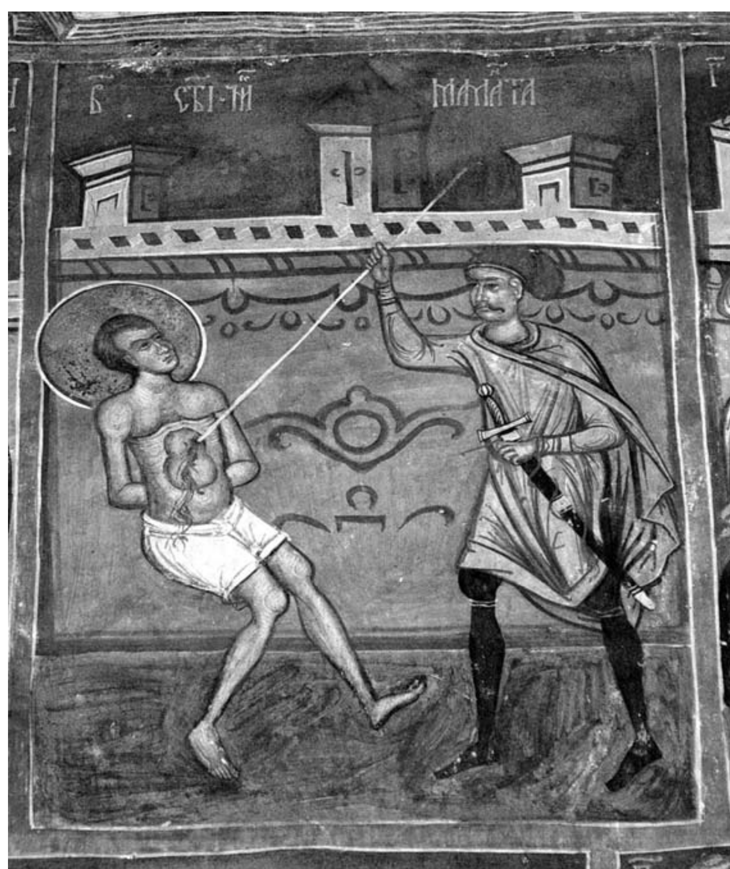


Fig. 15. *Menolog*, 2 septembrie, perete est (foto S. C.).



Fig. 16. *Menolog*, 3 septembrie, perete est (foto S. C.).



Fig. 17. *Menolog*, 5 septembrie, perete est (foto S. C.).



Fig. 18. *Menolog*, 6 septembrie, perete est (foto S. C.).

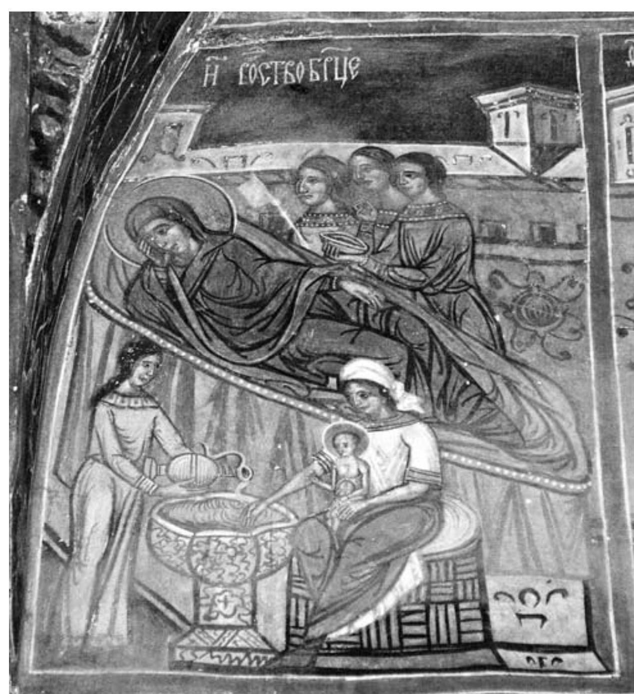


Fig. 19. *Menolog*, 8 septembrie, perete sud (foto S. C.).



Fig. 20. *Menolog*, 12–14 septembrie, perete sud (foto E. C.-B.).

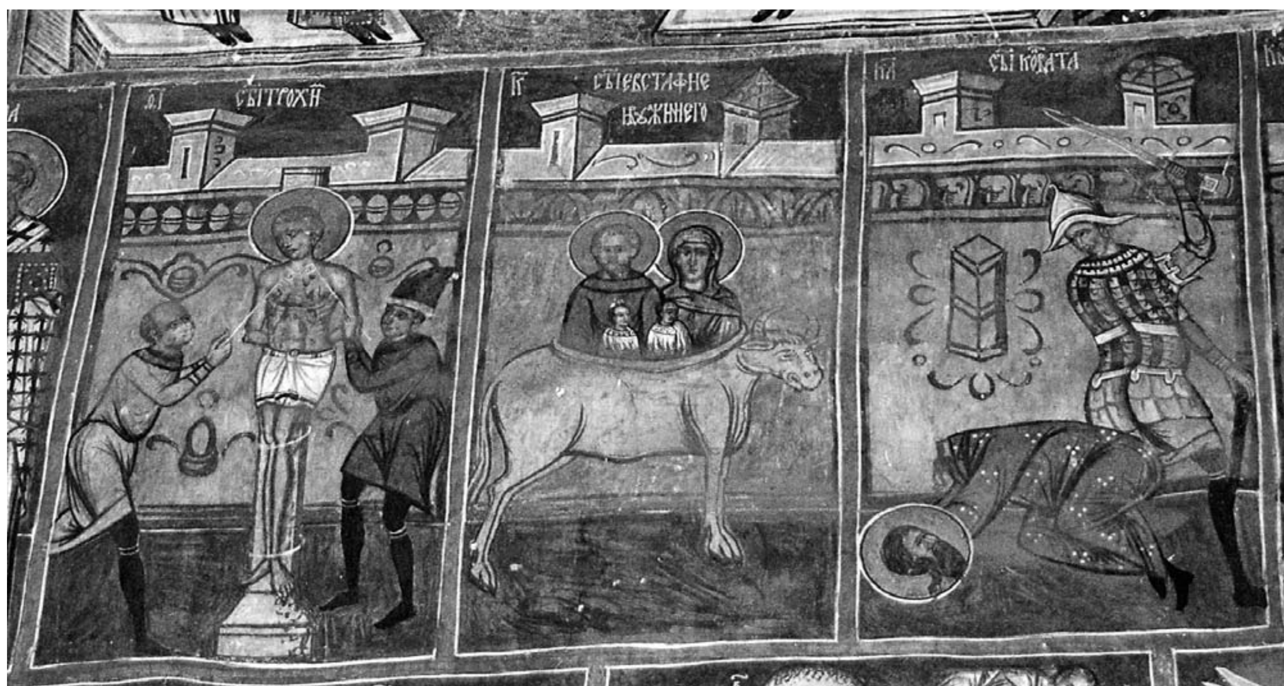


Fig. 21. *Menolog*, 19–21 septembrie, perete vest (foto E. C.-B.).



Fig. 22. *Menolog*, 23 septembrie, perete nord (foto S. C.).



Fig. 23. *Menolog*, 24 septembrie, perete nord (foto S. C.).



Fig. 24. *Menolog*, 26 septembrie, perete nord (foto S. C.).



Fig. 25. *Menolog*, 27–28 septembrie, perete nord (foto E. C.-B.).



Fig. 26. *Menolog*, 29–30 septembrie, perete nord (foto E. C.-B.).



Fig. 27. *Menolog*, 1 octombrie, perete est (foto S. C.).



Fig. 28. *Menolog*, 3 octombrie, perete est (foto S. C.).



Fig. 29. *Menolog*, 6 octombrie, perete est (foto S. C.).

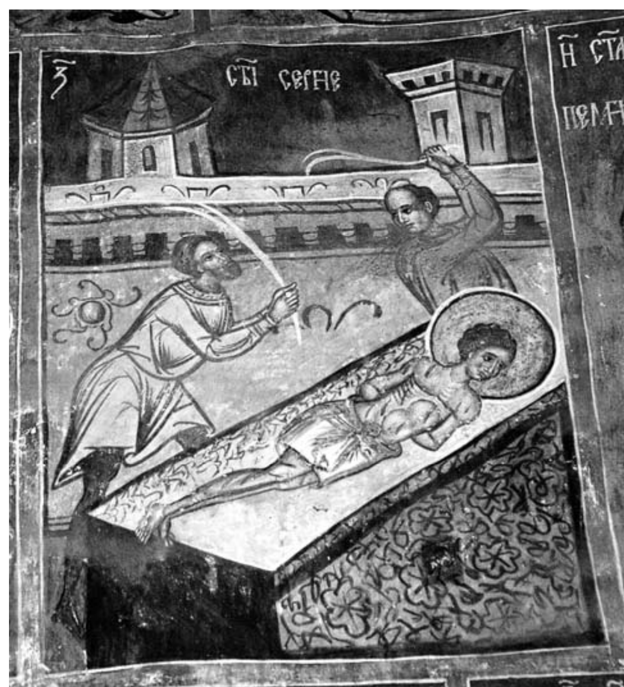


Fig. 30. *Menolog*, 7 octombrie, perete est (foto S. C.).



Fig. 31. *Menolog*, 15–18 septembrie, 17–21 octombrie, perete vest (foto E. C.-B.).



Fig. 32. *Menolog*, 22 octombrie, perete vest (foto S. C.).



Fig. 33. *Menolog*, 23 octombrie, perete vest (foto S. C.).



Fig. 34. *Menolog*, 24 octombrie, perete vest (foto S. C.).

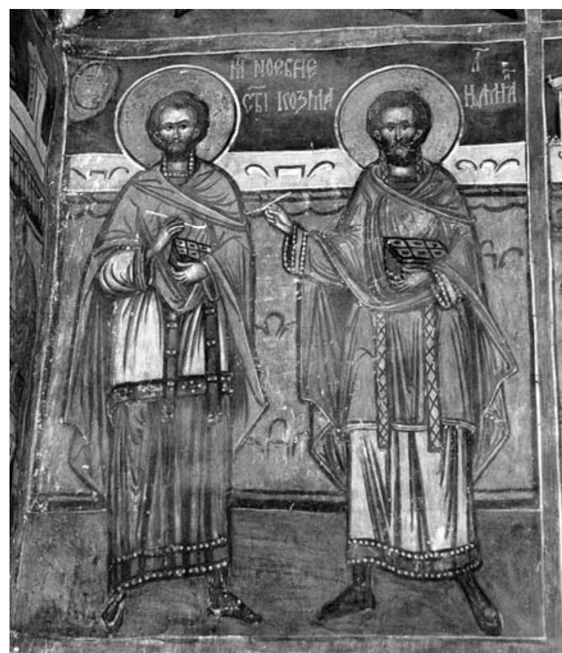


Fig. 35. *Menolog*, 1 noiembrie, perete est (foto S. C.).



Fig. 36. *Menolog*, 12 octombrie, glaful ferestrei de la sud (foto S. C.).



Fig. 37. *Menolog*, 14–16 octombrie, 13–15 noiembrie, perete sud (foto E. C.-B.).



Fig. 38. *Menolog*, 16 noiembrie, perete vest (foto S. C.).



Fig. 39. *Menolog*, 2 noiembrie, perete est (foto S. C.).



Fig. 40. *Menolog*, 27 noiembrie, glaful ferestrei de la nord (foto E. C.-B.).

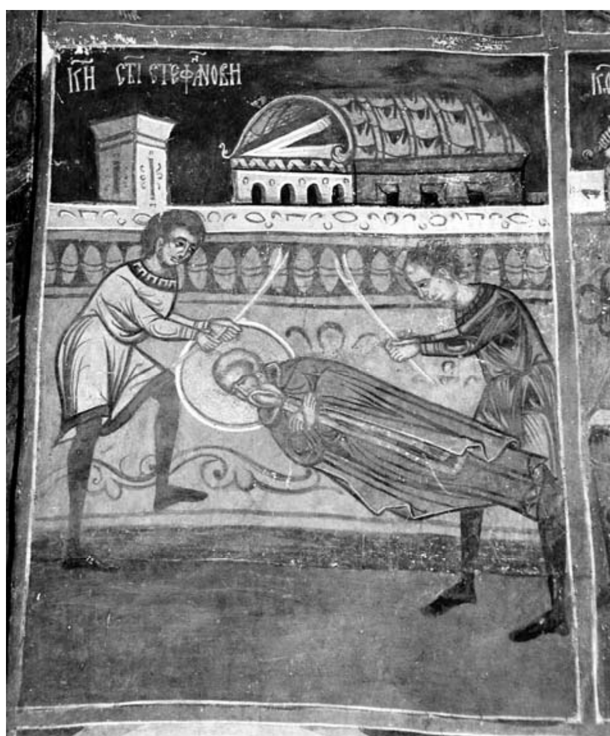


Fig. 41. *Menolog*, 28 noiembrie, perete nord (foto S. C.).

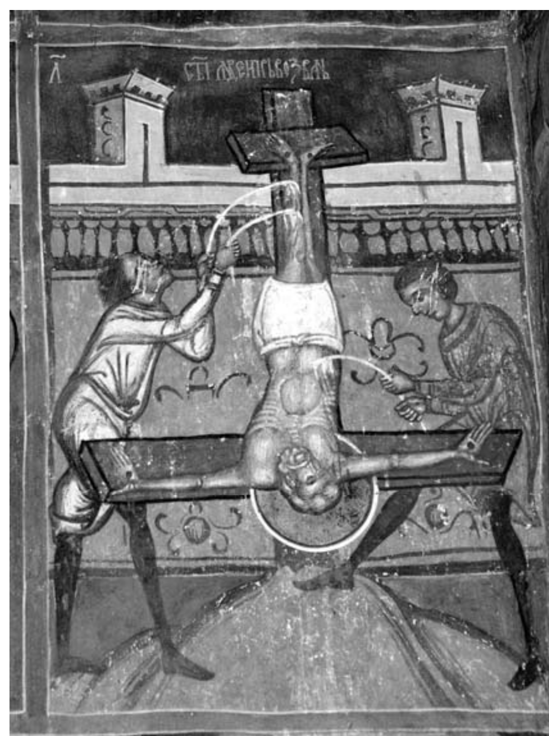


Fig. 42. *Menolog*, 30 noiembrie, perete nord (foto S. C.).



Fig. 43. *Sinodul I*, *Menolog*, 3–7 septembrie, 3–8 octombrie, 3–7 noiembrie,
icoana de hram – *Adormirea Maicii Domnului*, Sf. Cuv. Pahomie, Eftimie, Eufrosin, Paladie, tablou votiv, perete est (foto S. C.).

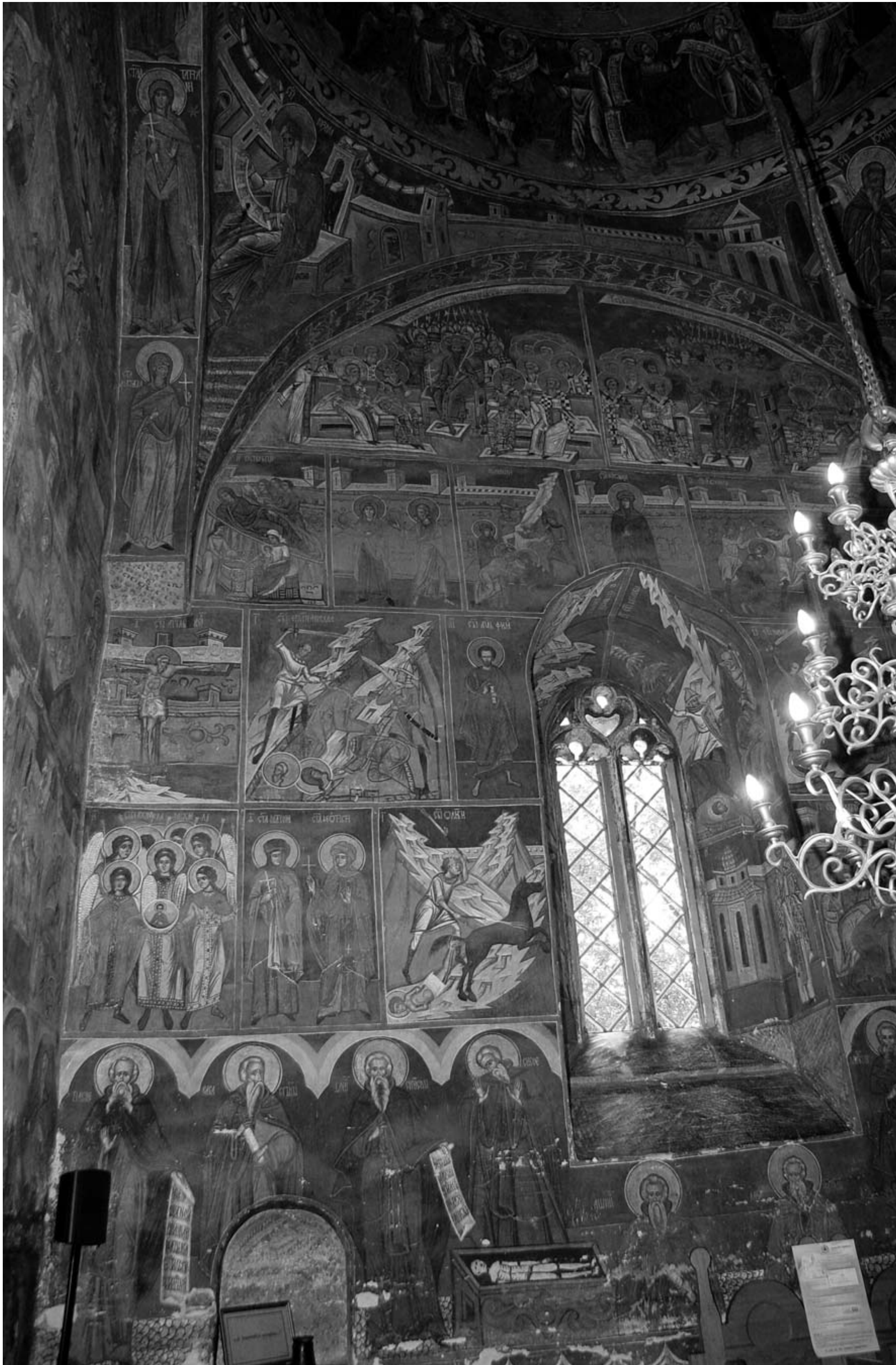


Fig. 44. *Sinodul II* și *III*, *Menolog*, 8–12 septembrie, 9–11, 13 octombrie, 8–10, 12 noiembrie, Sf. Cuv. Paisie, Sava, Daniil din pustia Schitului, Sisoe, Andronic, Lazăr Mărturisitorul, perete sud (foto S. C.).



Fig. 45. *Sinodul IV* şi *V*, *Menolog*, 15–22 septembrie, 18–24 octombrie, 17–22 noiembrie,
Maica Domnului între arhangheli, Sf. Cuv. Gherman, Sf. Nicon, Sf. Timotei Mărturisitorul, Teofan, perete vest (foto S. C.).



Fig. 46. *Sinodul VI* și *VII*, *Menolog*, 23–28 septembrie, 25–26, 28 octombrie, 23–25, 27 noiembrie, Sf. Cuv. Hariton, Palamon, Pavel Tebeul, Anastasie, Samson, Sf. Faust, Varlaam, perete nord (foto S. C.).



Fig. 47. Sf. Cuv. Lavrentie, Nichifor, Ghervasie, Isachie Mărturisitorul, perete sud (foto E. C.-B.).



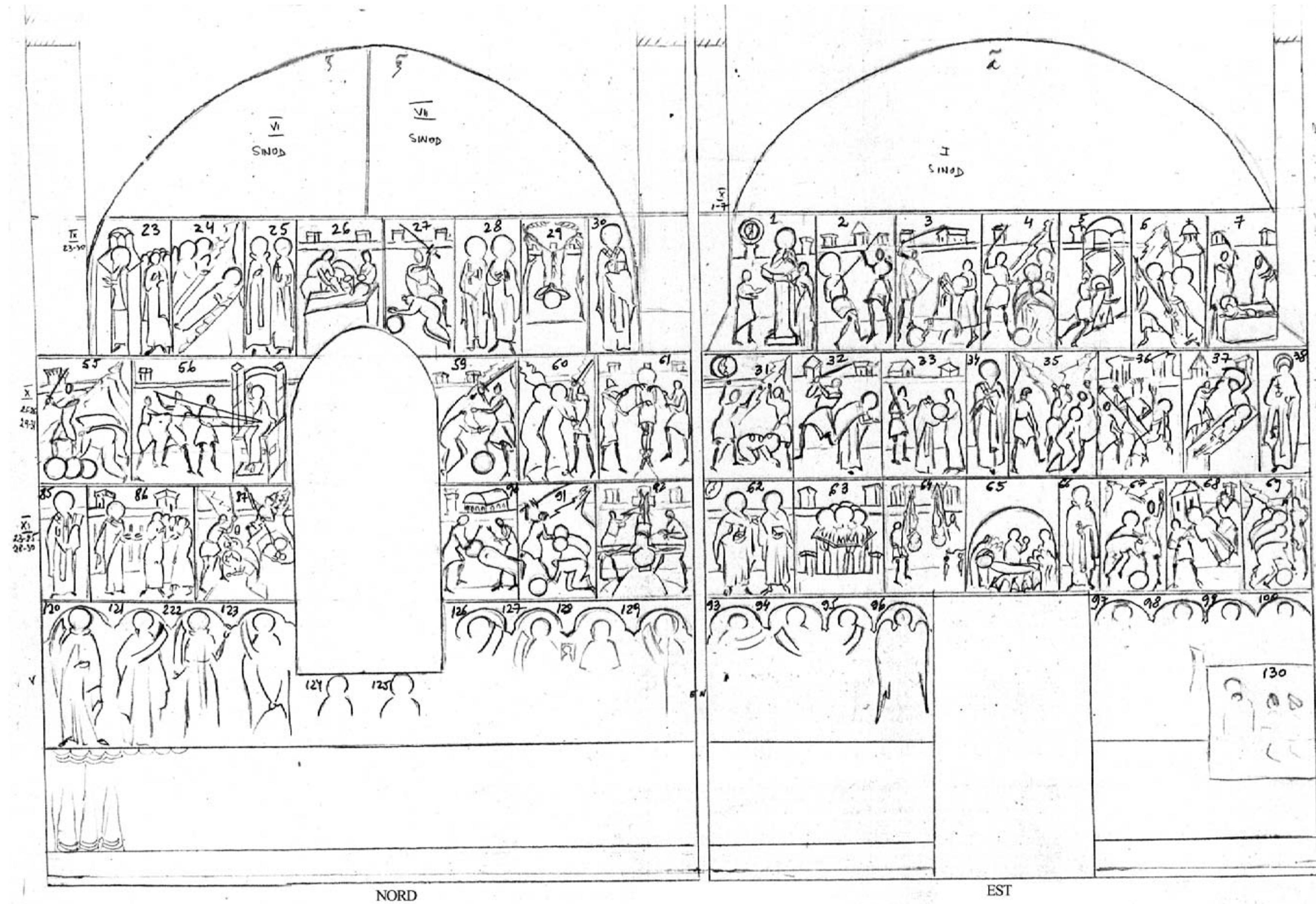
Fig. 48. Maica Domnului cu Pruncul între Arhanghelii Mihail şi Gavriil, perete vest (foto E. C.-B.).



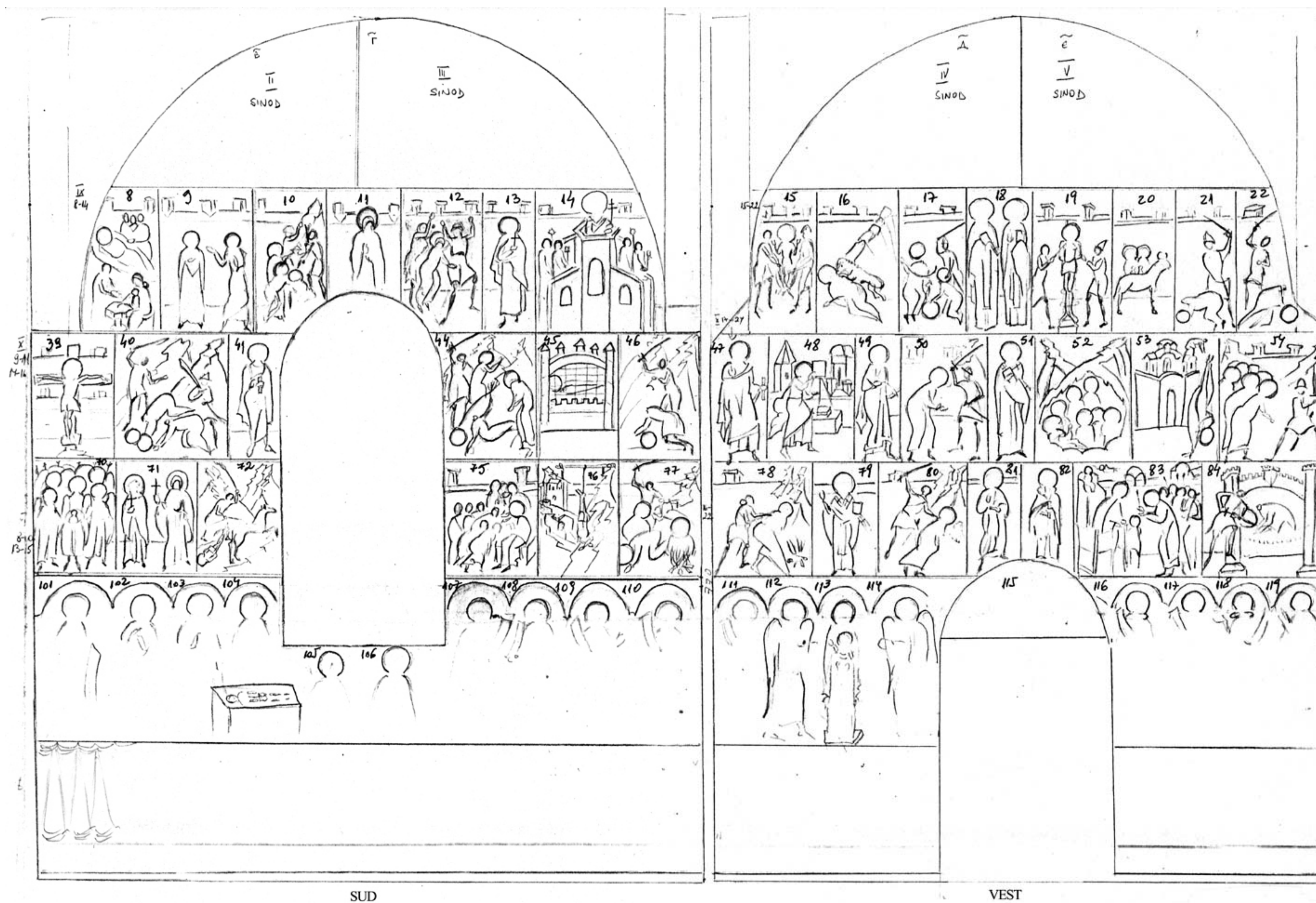
Fig. 49. Sf.Cuv. Varlaam, Ștefan cel Nou, Onufrie, perete nord (foto E. C.-B.).



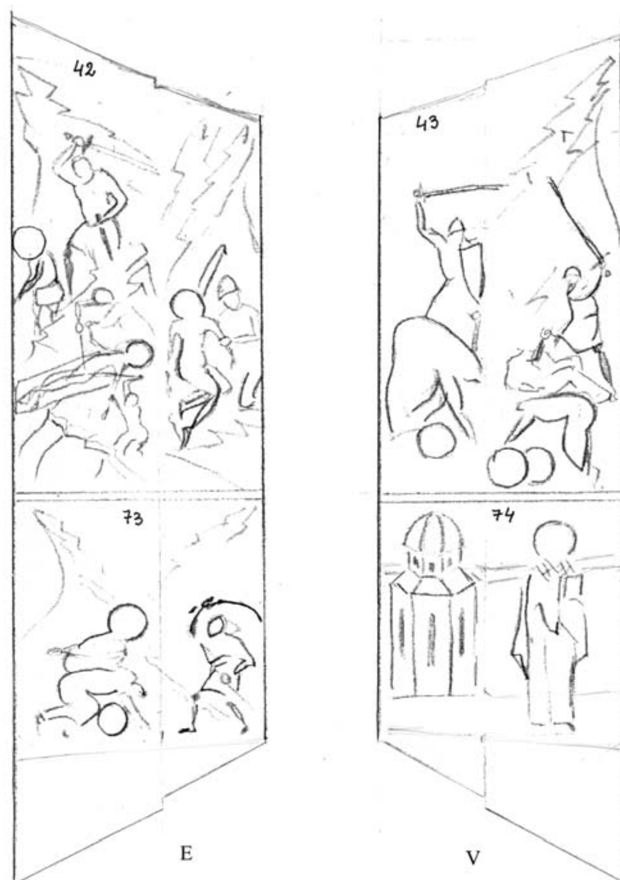
Fig. 50. *Tablou votiv*, perete est (foto S. C.).



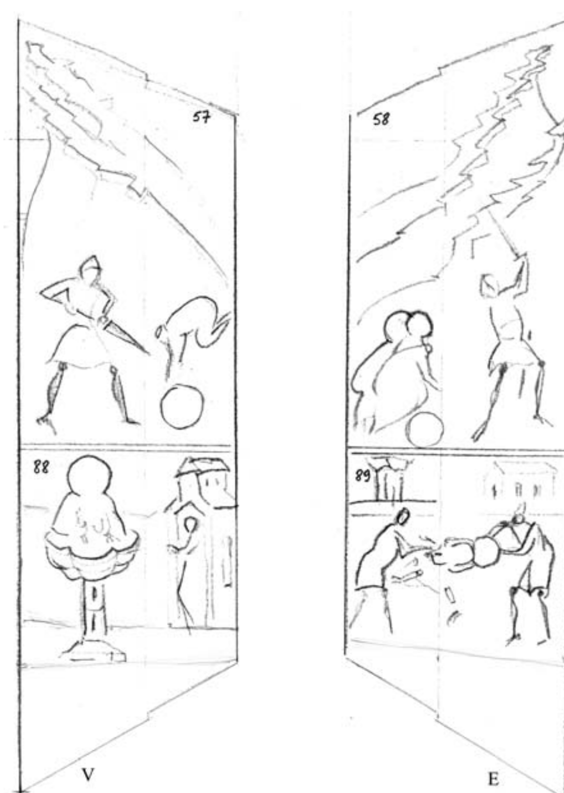
Planşa I. Humor. Pronaos. Desfăşurarea programului iconografic, perete nord şi est (desen M. Buculei).



Planşa II. Humor. Pronaos. Desfăşurarea programului iconografic, perete sud şi vest (desen M. Buculei).



Planşa III. Humor. Pronaos. Desfăşurarea programului iconografic, glaful ferestrei de la sud (desen M. Buculei).



Planşa IV. Humor. Pronaos. Desfăşurarea programului iconografic, glaful ferestrei de la nord (desen M. Buculei).

Expoziţia *George Catlin – American Indian Potraits*, National Portrait Gallery, London şi Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, 12 iulie – 13oct. 2013

După ce a fost deschisă, la Londra, la National Portrait Gallery, între 7 martie și 23 iunie 2013, expoziția intitulată **Portrete de indieni americani**, datorată lui George Catlin (1796–1872), a fost itinerată la Birmingham Museum and Art Gallery (12 iulie – 13 octombrie 2013). Evenimentul a fost important din două puncte de vedere: mai întâi, aceste picturi ce aparțin Institutului Smithsonian din Washington, D.C., au fost pentru prima dată expuse în afara Statelor Unite, practic de când artistul s-a repatriat, în 1871, aducând cu sine doar o mică parte din ceea ce fusese marea sa Galerie Indiană, ripisită din cauza problemelor financiare pe care le avusese; în al doilea rând pentru că aceste chipuri de „nobili sălbatici" s-au reîntors pe simezele unor săli din Marea Britanie după 173 de ani de când chiar autorul lor le expusese prima dată.

Este greu de decelat reacția publicului actual în fața acestor chipuri de căpetenii și de războinici din Marile Preerii sau din Florida. Pentru cei care se află acum trecuți de jumătatea vieții, formați în anii '50–'60, pentru care filmele western și romanele cu indieni ale lui Fenimore Cooper și Karl May le înaripau imaginația într-atât încât erau convinși că indienii erau la fel ca aceia descriși de cineaști sau de romancieri și visau să emigreze în America pentru a trăi aventuri neasemuite, aceste concretizări ale fanteziei infantile sunt foarte grăitoare. Între deceniile șase și opt ale veacului trecut, artistului i-au fost consacrate mai multe lucrări care au readus în atenția publicului opera aceasta de mare valoare documentară. Este vorba de monografia semnată de Harold McCracken[1], de studiul lui John C. Ewers[2], despre pictorii Vestului american – în care lui Catlin îi era rezervat un capitol substanțial – și despre albumele lui Peter Hassrick[3] și Royal B. Hassrick[4]. Tot atunci au fost reeditate și volumele semnate chiar de artistul în cauză[5]. Dar, de atunci și până acum, interesul documentar pentru băștinașii americani a scăzut în chip dramatic. Atât micul și marele ecran, cât și literatura au devenit foarte rezervate față de această tematică legată de cucerirea Vestului, considerată „politically incorrect" și evitată cu obstinație în ultimele decaded spre a nu ofensa pe cineva și a redeschide răni cu greu cicatrizate. Așa că picturile cu caracter documentar ale lui Catlin sunt privite astăzi mai mult ca niște curiozități și niște expresii ale expansionismului populației albe a Americii spre Vest, ce a distrus civilizațiile tradiționale. Motorul abordării acestei tematici de către artist a fost tocmai acela al păstrării amintirii acestor populații pe care el le considera sortite iminentei pieirii.

Relația lui Catlin cu indienii data de multă vreme, încă din copilărie când, între cei de vârsta sa erau la modă jucurile de-a sălbaticii. Se povestește că, în timpul acelor hârjoane nevinovate, unul dintre prieteni l-a lovit pe viitorul pictor cu un tomahawk de jucărie, lăsându-i pe obraz o cicatrice pe tot restul vieții.

Tatăl său, care participase la Revoluția americană după care se făcuse avocat, își dorea și fiul slujitor al legilor, trimițându-l să studieze dreptul. Dar tânărul George renunță la robă în favoarea picturii care îl atrăgea, deși nu avea studii sistematice. După care s-a lansat ca portretist. Destinul său era, însă, cu totul altul, iar de aceasta și-a dat seama în 1828, când a asistat la sosirea în Philadelphia a unei delegații de indieni, impozantă prin vestimentația strălucitoare și prin demnitatea ținutei. Iată cum avea Catlin să-și explice demersul său artistic: „Omul, în simplitatea și măreția naturii sale, liber și neîncorsetat de aparența

[1] Harold McCracken, *George Catlin and the Old Frontier*, The Dial Press, New York, 1959.

[2] John C. Ewers, *Artists of the Old West*, Doubleday & Company, Garden City, New York, 1965.

[3] Peter Hassrick, *The Way West. Art of Frontier America*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1977.

[4] Royal B. Hassrick, *The George Catlin Book of American Indians*, Watson-Guptill Publications, New York, 1977.

[5] George Catlin, *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of North American Indians, Written During Eight Years' Travel (1832–1839) Among the Wildest Tribes of Indians in North America*, Dover Publications, Inc., New York, 1973.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 219–263, Bucureşti, 2014

înșelătoare a artei, este, desigur, cel mai frumos model pentru un pictor – și țara în care este chemat este incontestabil cel mai bun atelier sau școală de artă din lume... Istoria și obiceiurile unui astfel de popor, păstrate în picturi, sunt teme vrednice de viața unui om, și numai pierderea vieții mă va împiedica de a le vizita țara și a le deveni istoric”. Ceea ce a și făcut. În 1830, începe marea sa aventură prin tărâmurile încă virgine ale Vestului: merge la Saint Louis – pe atunci, ultimul avanpost al civilizației americane – unde William Clark, primul explorator al zonelor apusene în timpul expediției trans-continentale din 1803–1806, devenit guvernator al ținutului, îl ia sub protecția sa și-i dă sfaturi în privința locurilor ce avea să le viziteze și a oamenilor ce-i va întâlni. Drept recunoștință, artistul îi va face un portret.



Fast Dancer, războinic Iowa, ulei pe pânză, 1844, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

Catlin nu era nici primul, nici singurul care pictase indieni în acea vreme. Charles Balthazar Julien Févret de Sain-Mémin, Charles Bird King, James Otto Lewis se ocupaseră cu portretizarea delegațiilor sosite în orașele de pe Coasta de Est. El este însă primul care s-a deplasat direct la sursă, în regiunile unde locuiau indienii.

Peste doi ani, a trecut de cealaltă parte a lui Mississippi, urcând în amonte pe fluviul Missouri, la bordul vaporului „Yellow Stone”, nava Companiei Americane de Blănuri, până în preeriile nordice. Își luase cu sine trusa de culori și o seamă de pânze de aceeași dimensiune (74 × 61 cm) spre a-i fi mai ușor la transport. Om cu figură senină, agreabilă, cu ochi albaștri, era menit a inspira încredere oricui, chiar și suspicioșilor indieni, cu care a avut cele mai bune relații. La început reticenți datorită credinței că, lăsându-se portretizați și-ar pierde și sufletul dacă vraciul alb părăsea comunitatea cu vraful de picturi la subțioară, băștinașii au prins, treptat, curaj și au acceptat să pozeze în straiele lor de sărbătoare. Mai întâi, Catlin solicita, în chip diplomatic, căpeteniei privilegiul de a-i poza, spre a căpăta încrederea satului. După care, toți cei care aveau un statut și se considerau îndrituiți a li se face onoarea de a fi imortalizați, se așezau în preajma cortului artistului și așteptau să fie poftiți la poză. Prin selecția pe care o făcea în funcție de expresivitatea figurii sau piesele vestimentare deosebite, artistul a suscitat emulație – dar și animozități ori chiar dușmănie cu urmări tragice – între modele. Ierarhizările rezultate din invitarea la poză nu corespundeau totdeauna realității și produceau disensiuni. Când artistul l-a pictat în semiprofil pe siouxul Little Bear, consăteanul acestuia, The Dog – el însuși portretizat, dar frontal – l-a ironizat că nu este decât o jumătate de om, lipsit de curaj și demnitate. De aici a izbucnit o ceartă care a degenerat într-o luptă în urma căruia Little

Bear a fost ucis de un glonte ce i-a zdrobit exact partea de obraz ce nu fusese inclusă în pictură. Artistul a trebui să părăsească, în grabă, satul spre a se pune la adăpost de răzbunarea rudelor îndurerate ale defunctului. Dar nu totdeauna a trecut prin asemenea situații tensionate. La indienii Mandan petrece un timp mai îndelungat pentru că aceștia îl îndrăgesc. Se împrietenește cu a doua căpetenie, Mato-tope, căruia îi execută un memorabil portret și-i achiziționează chiar eleganta ținută de ceremonii ce va fi una dintre piesele de rezitență ale colecției sale etnografice – prezenată în expoziția de față. Este lăsat să asiste la cea mai însemnată ceremonie anuală, *O-kee-pa*, pe care o ilustrează în mai multe compoziții și despre care va scrie detailat. Catlin a fost unicul alb martor al acelui rit de trecere în care tinerii războinici se supuneau la cumplite cazne, după o perioadă de purificare prin post și rugăciuni către marele Spirit, pentru a-și dovedi tăria și a fi demni de o poziție înaltă în cadrul comunității. Artistul a fost unul dintre puținii albi ce au cunoscut și documentat viața din așezarea Mandan, care avea să dispară în urma unei epidemii de variolă ce a decimat tribul în 1837.



William Fisk, George Catlin, ulei pe pânză, 1849, National Portrait Gallery, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

În unele ținuturi, apariția sa a suscitat nostalgii legate de alte vremuri: la indienii Hidatsa, care fuseseră vizitați, în 1805, de Lewis și Clark, un bătrân centenar ce i-a pozat, l-a întrebat pe Catlin „Ce mai fac prietenii mei albi, Long Knife și Red Hair?” (după cum îi porecliseră băștinașii, cu aproape trei decenii în urmă, pe cei doi exploratori care le lăsaseră o impresie atât de puternică, Meriwether Lewis pentru că purta sabie și William Clark pentru că avea păr roșu).

Catlin nu era un artist prea experimentat. În multe lucrări se observă mari carențe în desenarea anatomiei, în proporțiile corpului uman, ce sunt suplinite însă de capacitatea de a surprinde psihologia personajului și detaliile costumului. Ceea ce-l caracteriza era o execuție foarte rapidă, direct în culoare, a trăsăturilor modeleului, fără

schițe preliminare. Adeseori, unele pânze sunt neterminate, căci autorul nu avusese suficient timp pentru finisarea lor pe teren, așa că, în afara chipului individualizat, restul amănuntelor sunt trasate sumar în vederea completării ulterioare, în atelier, ceea ce nu se mai întâmplase. Indienii erau pictați, în mod obișnuit, până la mijloc sau figură întreagă, pe un fond neutru. Arar erau impostați în peisaj.

Anul 1832 a fost cel mai fructuos pentru artist, din toți în care avea să facă excursii la Vest de Mississippi, atât din punct de vedere al bogatului portofoliu de portrete și peisaje realizate – 135 de picturi în ulei, fără a mai socoti desenele și acuarelele – cât și al notelor și observațiilor pe care a început să le publice, sub formă de corespondență, în periodicul „The New York Commercial Adveretiser". Următoarele călătorii au fost întreprinse în 1834, 1835 și 1836, în ultima ajungând până în Minnesota, la cariera de unde indienii extrăgeau o rocă roșie din care își ciopleau pipele. Cum acea rocă era încă necunoscută geologilor, iar Catlin a fost primul alb care a colectat câteva mostre, spre analiză, a primit numele de *catlinit*.

În intervalul cât el a cutreierat preeriile nordice, în zona estică și sud-estică, avuseseră loc răscoale ale indienilor locali: în Illinois triburilor Sauk și Fox, conduse de Black Hawk, se ridicaseră împotriva mutării lor dincolo de Mississippi, în 1832, iar în Florida, aprigul Osceola, își condusese războinicii Seminoli într-un înverșunat război de guerilă, până ce a fost făcut prizonier, prin înșelăciune, în timpul tratativelor de pace din 1837. Cei doi iluștri comandanți au fost portretizați de Catlin în timpul detenției. Trăsăturile lui Osceola s-au păstrat doar în pictura și litografiile lui Catlin pentru că, în 1838, căpetenia moare în închisoare, doborât de ftizie.

Delegațiile de indieni veniți să viziteze pe Marele Tată Alb din Capitala federală ofereau un motiv atractiv pentru plastician: pânza ce-l reprezintă pe *Wi-Jun-Jon, Pigeon's Egg Head, venind și întorcându-se de la Washington* are valențe caricaturale în felul cum este arătat tânărul războinic, mai întâi gătit cu straiele sale tradiționale și coroana de pene, apoi împopoțonat cu țilindru cu penaj roșu, redingotă cu epoleți de aur, umbrelă și evantai în mâini, în locul pipei rituale iar, din buzunare, ițindu-se gâtul unor sticle de băutură. Această imagine iconică revelă dramaticele transformări din viața indienilor sub pernicioasa influență a civilizației urbane a omului alb.

În 1833, artistul a deschis o expoziție cu lucrările sale la Pittsburgh, iar din 1837 până în 1839, itinerează Galeria Indiană în majoritatea orașelor de pe Coasta de Est. În 1838, face o primă ofertă guvernului S.U.A. de a-i achiziționa colecția, dar solicitarea este refuzată. Dezamăgit, se hotărăște să-și prezinte operele în Lumea Veche.

Abia în Europa Catlin a devenit Catlin: acolo și-a căpătat celebritatea, s-a realizat ca *showman* și ca autor, acolo galeria lui s-a bucurat de maximă apreciere. Era normal să fie așa pentru că, în țara natală, problema indienilor era încă un subiect vulnerabil, cu puternice simpatii și antipatii, în vreme ce europenii erau fascinați de chipul Lumii Noi și de mitul „bunului sălbatic", instituit de iluminiști și perpetuat de romantici.

În decembrie 1840, artistul își instaleze exponatele la Londra, în Sala Egipteană de pe Piccadilly. Galeria Indiană a avut un succes imens, mai ales că, pe lângă cele circa 500 de tablouri care, practic, tapetau pereții de sus și până jos, fiecare purtând un număr înscris pe ramă spre a fi regăsit în catalogul însoțitor, artistul expunea și obiecte folosite de indieni – arme, îmbrăcăminte, ornamente, pipe, amulete și piese rituale, ustensile de gospodărie, inclusiv un cort înalt de 7 m. La acestea a adăugat un grup de animatori englezi, machiați și îmbrăcați în costume indiene, care interpretau diverse dansuri și mimau viața din preerii. În 1843, au fost aduși 9 indieni veritabili, din neamul Ojibwa care, anul următor, au fost înlocuiți cu indieni Iowa. Catlin s-a arătat un antreprenor dibaci, un adevărat manager în *showbiz* de talie modernă, inserând reclame în presă și pe străzi, unele afișate, altele purtate pe panouri de oameni-sandwich. Acest Wild West Show fusese inițiat cu 50 de ani înaintea lui Buffalo Bill. Regina Victoria a cerut să-i fie adusă trupa de indieni la Castelul Windsor pentru o reprezentație privată. Galeria a fost purtată în mai multe orașe ale Angliei, în Scoția și Irlanda.

În 1845, artistul își mută galeria la Paris unde succesul este încă și mai mare. Regele Ludovic Filip a solicitat să-i fie prezentați indienii la Palatul Tuileries și, încântat de cele văzute, l-a invitat pe plastician să-și instaleze galeria la Luvru. Un an mai târziu, Catlin a expus două portrete de indieni la Salonul parizian, unde au fost apreciate de poetul Charles Baudelaire, lăudându-le apoi în cronica pe care a scris-o despre acel eveniment artistic. Un alt admirator a fost celebrul pictor Eugène Delacroix care i-a vizitat de cel puțin două ori galeria și a făcut schițe după indienii care animau spațiul. În schimb, George Sand a fost înspăimântată de dansurile războinice și de răcnetele interpreților.

Catlin devenise o celebritate, era onorat de suverani, de aristocrați ca și de oamenii de litere, arte și științe. La Arhiva Artiștilor Americani din Washington, D.C., se păstrează corespondența și carnetele de note ale artistului. Între acestea, se află o misivă din 2 septembrie 1855, de la savantul Alexander von Humblodt, un alt mare admirator al pictorului, care îl invita pe acesta să ia masa cu el, la Potsdam[6]. Pictorul englez William Fisk i-a

---

[6] Archives of American Art, *Correspondence George Catlin*, Reel 5824, frame 170.

făcut un portret confrtelui american, înveșmântat în haine de piele, cu franjuri și broderii, ținând în mână paleta și penelul și având alături două dintre modelele sale, războinicul Iron Horn cu soția sa. Foarte atent la publicitate, Catlin nu a omis să imortalizeze momentele în care galeria a fost vizitată de capete încoronate.

La izbucnirea revoluției în Franța, în 1848, Catlin se întoarce pe pământ britanic unde redeschide galeria în Waterloo Place și dă la lumină volumul *Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of North American Indians, Written During Eight Years' Travel (1832–1839) Among the Wildest Tribes of Indians in North America* (Scrisori și note despre modul de viață, obiceiurile și condițiile indienilor nordamericani, scrise în timpul unor călătorii de opt ani, 1832–1839, printre cele mai sălbatice triburi de indieni din America de Nord), cu ilustrații după schițele sale în peniță.

Însă, succesul începuse să-l ocolească, iar nenorocirile l-au urmărit într-una: soția sa a decedat în 1845, unicul băiat, în etate de trei ani jumătate, și-a urmat mama, în 1847, iar o greșită administrare a fondurilor, și așa modeste, ale artistului l-au dus la închisoarea datornicilor, în 1852, de unde a fost eliberat de cumnat, vechi membru al Senatului, care-i duce și cele 3 fiice înapoi în America. Pentru a-i plăti toate datoriile, magnatul Joseph Harrison cere în schimb Galeria Indiană, pe care o păstrează în condiții improprii și, în timp, mare parte din lucrări și, în special, obiectele etnografice, sunt iremediabil deteriorate. Fără draga sa colecție, fără bani, rămas complet singur, cu inima zdrobită, plasticianul s-a mutat iar la Paris, unde s-a apucat să execute replici ale picturilor de care trebuise să se despartă. A urmat o perioadă învăluită în mister în existența sa: din propriile mărturisirei, ar fi cutreierat câțiva ani pe coasta de vest a Americii, prin Munții Stâncoș, în Hawaii și chiar în America de Sud. Dar, din aceste călătorii nu se păstrează nici note de voiaj egale în importanță cu acelea din deceniul patru pe care le dăduse publicității și nici un număr suficient de lucrări care să fi fost expuse, la fel ca acelea ce compuseseră Galeria Indiană. Apoi, resursele modeste de care dispunea, ar fi făcut imposibilă o asemenea antrepriză de anvergură. Nici unul dintre autorii care i-au acordat studii și monografii nu a clarificat acea perioadă dintre anii 1854 și 1860, rezumându-se doar la a prelua, fără verificări mai serioase, afirmațiile artistului.

Timp de 32 de ani Catlin a trăi departe de plaiurile natale. Nu se va întoarce acasă decât cu câteva luni înainte de a trece în lumea umbrelor. În chip simptomatic, acea perioadă finală a vieții trăiește într-o cameră din Castel, sediul Institutului Smithsonian, unde își dorise să-i fie păstrate operele. S-a stins pe 23 decembrie 1872. Visul ca Galeria Indiană să intre în posesia statului s-a împlinit în 1879, când văduva milionarului Harrison a donat ceea ce mai rămăsese din ea după recuperarea din depozitul insalubru, la Smithsonian, unde se află și astăzi.

În expoziția *George Catlin – American Indian Portraits* de la Londra și Birmingham, au fost reunite lucrări de la Smithsonian American Art Museum, de la National Portrait Gallery din Washington și British Museum. Manifestarea a fost însoțită de un substanțial catalog, bogat ilustrat, la a cărui îngrijire au trudit Stephanie Pratt și Joan Carpenter Troccoli, ce au elaboat fișele lucrărilor, cronologia și studiile introductive. De menționat că prima autoare este ea însăși amerindiancă, făcând parte din națiunea Dakota.

Panotarea lucrărilor a urmat modelul inițial al artistului, cu tablourile așezate pe mai multe șiruri suprapuse, până sub cornișă.

Pionier al artei documentariste, etnograf diletant, memorialist plin de talent în relatarea aventurilor prin care trecuse, antreprenor ingenios de spectacole folclorice, celebritate mondială a timpul său, George Catlin a lăsat o operă cu valoare perenă ce până astăzi poate atrage un public entuziast.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Indiens des Plaines*, Musée du Quai Branly, 8 aprilie – 20 iulie 2014

Acum peste 30 de ani, când în Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” exista o secție de artă populară, distinsul profesor Paul Petrescu – unul dintre stâlpii cercetării în domeniu din acea secție – s-ar fi extaziat vizitând o asemenea expoziție și ar fi scris despre ea în paginile periodicului SCIA, cu atât mai mult cu cât el deja călătorise în S.U.A. (unde avea să se stabilească definitiv după 1986) și cunoscuse în amănunt civilizațiile amerindiene. Ca dovadă stă faptul că ne-a onorat cu o elogioasă prefață la primul op ce-l elaborasem, *Trista istorie a preeriei*[1], chiar dacă soarta nu a voit ca aceasta să fie și cartea noastră de debut,

[1] Adrian-Silvan Ionescu, *Trista istorie a preeriei*, București, 1998.

ea trebuind să aştepte schimbarea vremurilor, în 1989, și mutarea manuscrisului la mai multe edituri, până să vadă lumina tiparului. În lipsa magistrului, ne luăm noi plăcuta sarcină de a scrie despre acest eveniment expozițional al primăverii şi verii pariziene ale anului 2014, ce a atras un aflux de public.



Fig. 1. Afişul expoziției.



Fig. 2. Tepeeuri.



Fig. 3. Camasa Cheyenne.



Fig. 4. Mocasini Dakota.

Francezii au fost, demult, fascinați de indienii americani. În secolul al XIX-lea, oameni de cultură și artă precum George Sand, Charles Baudelaire și Eugène Delacroix au fost fascinați de Galeria Indiană a lui George Catlin și de spectacolele date de războinicii aduși de el pentru a anima atmosfera și a aduce o fărâmă de viață din Marile Preerii în sala de expoziție (vezi articolul nostru din acest număr, p. 227–231). Chiar dacă nu au produs o literatură western de anvergura celei germane a lui Karl May, cu personaje emblematice precum Winnetou și Old Shatterhand, francezii au încurajat mitul Vestului și, prin periodicele cu benzi

desenate din a doua jumătate a secolului al XX-lea, au dat aripi visurilor multor tineri din țara lor și din restul Europei mai mult sau mai puțin francofone. Aventurile lui Davy Crockett, ale lui Loup Noir și Capitaine Apache au încântat pe mulți cititori ai revistei *Pif* din anii 1970–1980.

La Musée du Quai Branly din Paris a fost organizată expoziția *Indiens des Plaines*. Prin 140 de obiecte, provenind din colecțiile muzeului gazdă, ca și din multe muzee americane selectate de curatorul expoziției, Gaylord Torrence, profesor emeritus la Drake University din Iowa și conservator şef la Nelson-Atkins Museum din Kansas City, a fost revelată civilizația și cultura indienilor din Marile Câmpii ce se întind de la râul Saskatchewan din Canada până la Rio Grande, în sudul Texasului. Acest ținut imens a fost, cândva, franțuzesc, botezat cu numele de Louisiana în cinstea Regelui Soare, Ludovic XIV, atunci când exploratorul René Robert Cavalier, sieur de La Salle, l-a luat în stăpânire pentru coroana franceză, în 1683, pentru ca, 120 de ani mai târziu, Napoleon să-l vândă Statelor Unite, în 1803, cu bun profit de ambele părți. Marea majoritate a triburilor din aceste ținuturi erau nomade, cutreierând vastele câmpii în urma cirezilor de bizoni de care depindea întreaga lor existență. Inițial vânătoarea se făcea pe jos, dar odată cu introducerea calului în Lumea Nouă de către exploratorii spanioli, în secolul al XVI-lea, lucrurile s-au schimbat. Caii pierduți de conquistadori s-au înmulțit și s-au sălbăticit, devenind nărăvașii mustangi de mai târziu pe care indienii i-au prins și redomesticit. În limba populației Lakota, calul este numit „sunka wakan” ceea ce se traduce prin „câine sacru”. De dimensiuni mult mai mari decât un câine și cu forță pe potrivă, calul a înlocuit câinele în activitățile domestice preluând grelele sarcini ale acestuia pentru că, pe spinarea câinilor erau încărcate cortul și bagajele familiei în marile deplasări prin câmpii. Deveniți călăreți neîntrecuți, indienii au început să folosească nobilul cvadruped la vânătoarea de bizoni, lucru care le-a ușurat urmărirea marilor ierbivore, apropierea de acestea și transportarea unor cantități apreciabile de cărnuri, după tranșare. Aceasta contribuia la opulența familiei și alunga spectrul foamei. Calul a devenit moneda forte în preerii: statutul și averea unui războinic se cântăreau după numărul de cai pe care-i poseda și după valoarea dată de performanțele acestora; o mireasă era cumpărată cu un anumit număr de cai; în negocierile de pace dintre triburi sau pentru compensarea unei crime erau adesea oferiți bidivii. Calul era cel mai bun prieten al războinicului și, când acesta pornea la luptă ori când defila prin sat, după victorie, animalul era împodobit cu pene, cu valtrapi din piele și picturi pe crupă și pe gât, la fel ca și stăpânul. De aceea, nu este de mirare că, în expoziție, figurau mai multe șei – care, însă, nu avea scări, ca acelea ale albilor – și o mască pentru cal, datată în jurul anului 1900, cusută cu mărgele albe, roșii și albastre, în care erau figurate mai multe drapele naționale (Stars and Stripes).

Prin contactele și comerțul cu albii, indienii au trecut de la arc și lance la arma de foc și au ajuns experți țintași, putând să doboare adversarul sau vânatul din goana calului. Securea de luptă, *tomahawk*-ul și cuțitul – inițial din piatră – au fost înlocuite cu acelea din oțel, obținute prin negoț, în schimbul blănurilor prețioase pe care le puteau procura indienii pentru comercianții albi. Hainele de piele și mocasinii erau, la origine, decorați cu măiestrite împletituri făcute din ace de porc spinos colorate cu pigmenți naturali. Dar, după contactul cu albii, au început să fie preferate mărgelele din sticlă produse, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, la Murano, iar apoi, în următorul, procurate din Boemia. Mărgelele erau unul dintre articolele cele mai prețuite de indieni, iar negustori albi obțineau profituri enorme transportându-le la mari distanțe, pe apă și pe uscat și schimbându-le pe blănuri de castor, hermină, lutru. Fiind aduse, de obicei, în saci, pe spinarea cailor, fuseseră poreclite *poney beads* (mărgele de cal). Doar în anul 1832, la Fort Pierre – unul dintre punctele comerciale din Preeriile Nordice – au fost aduse 720 kg de mărgele. Obiectele produse în fiecare trib puteau fi identificate în funcție de nuanțele și de motivele folosite. Numărul obiectelor abundent decorate cu mărgele a crescut odată cu viața în rezervație, când materia primă era procurată mai ușor, iar femeile aveau la dispoziție mult mai multă vreme să se consacre lucrului de mână decât înainte, când trebuiau să facă treburi casnice multiple și variate la care le obliga viața nomadă. „Timpul liber impus” a fost benefic pentru dezvoltarea repertoriului ornamental, dar a dus și la dispariția, treptată, a specificului stilistic tribal din cauza schimburilor dintre comunități. Iar după cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, modernizarea a pătruns și printre indieni, ei adaptând decorul tradițional la obiecte de producție industrială: pe o geantă de voiaj, Nellie Two Bear Gates, indiancă Sioux din Rezervația Standing Rock, a cusut, cu mărgele, în 1903, o compoziție cu scene din viața tatălui ei, o celebră căpetenie – astfel, ea perpetua istoria familiei pentru fiica ei, Josephine, absolventă a Școlii Indiene de la Carlisle, din Pennyslvania, care era deja asimilată în lumea civilizației urbane a albilor. Niște pantofi de damă, cu toc înalt, au devenit, prin 1920, suport pentru un artizan Sioux care i-a acoperit cu mărgele albe, albastre, galbene și roșii, într-un motiv

asemănător celui de pe mocasinii din vechime. Între indiencele Lakota începuse să circule chiar o vorbă, mai în glumă, mai în serios: „Dacă e ceva ce nu mişcă [care nu este însufleţit] acoperă-l cu mărgele!"

Fiecare bărbat sau femeie era un artist înăscut, capabil să consacre multe ore ornamentării, în diverse tehnici, a îmbrăcăminţii, armelor, învelişului cortului sau a propriului trup. Cu toate acestea, termenul de artă nu exista în limbile populaţiilor Americii de Nord, iar finalitatea producţiilor cu valenţe artistice în accepţiunea europeană, pentru băştinaşi era doar practică şi/sau apotropaică, în concordanţă cu viziunea asupra vieţii şi lumii înconjurătoare specifică popoarelor naturii.

Marile piei de bizon cu care indienii se înveleau în timpul iernilor grele din Preeriile Nordice erau ornamentate cu desene. Decorul diferea de la acelea purtate de femei, care foloseau exclusiv motive geometrice, la acelea masculine, care dezvoltau compoziţii figurative cu oameni şi animale, în care erau reprezentate faptele de bravură ale războinicului, cronică în imagini a campaniilor sale. Una dintre robele expuse provenea de la Muzeul Peabody al Universităţii Harvard şi a fost adusă de exploratorii Lewis şi Clark din marea lor expediţie transcontinentală din anii 1804–1806. Pe ea erau figurate, schematic, siluete antropomorfe şi cabaline care se confruntau într-un balet al războiului şi al vânătorii. Desenele erau făcute cu pigmenţi minerali amestecaţi cu apă, iar în loc de penel erau folosite oase tăiate oblic care, datorită porozităţii, păstrau culoarea ca un toc rezervor şi lăsau în urma lor o linie egală.

Având deja aplicaţie pentru grafică, o nouă formă de artă s-a răspândit printre băştinaşii din rezervaţii după încheierea Marilor Războaie Indiene (1860–1890): arta registrelor (ledger art). Pielea, suportul tradiţional de aşternere a istoriilor personale, fiind din ce în ce mai greu de obţinut, artiştii dornici de a-şi imortaliza faptele de bravură au accedat la hârtia omului alb. Pe pagini de condici şi registre ale administraţiei rezervaţiilor, războinicii desenau – de data aceasta în creioane colorate – diverse scene din timpul confruntărilor cu albii. Astfel, au fost lămurite de istorici multe detalii necunoscute ale unor însemnate bătălii, precum aceea de la Little Big Horn, din 1876.

Pentru orice adolescent indian care din copilărie deprindea folosinţa arcului cu săgeţi şi viclenia prin care să-şi surprindă vânatul sau inamicul, momentul cel mai aşteptat era acela al primirii sale în rândul războinicilor, după ce avusese o viziune trimisă de Marele Spirit, în urma căreia îşi căpăta numele şi animalul protector cu care îşi picta scutul şi ale cărui relicve avea să le poarte tot restul vieţii, într-un săculeţ prins la gât, drept protecţie. Tutunul era planta sfântă cu care erau aduse jertfe zeilor. Când calumetul – pipa cioplită din roca roşie adusă dintr-o carieră aflată în Minnesota[2] – era aprins, ritualul cerea ca fumătorul să trimită primele două fumuri către cer şi pământ, apoi alte patru către punctele cardinale, cinstind astfel Mama Natură în sânul căreia îşi ducea, cu pioşenie, existenţa şi pe care o înţelegea şi o respecta ca nimeni altul. Acesta era motivul pentru care, după concentrarea triburilor în rezervaţii şi modificarea modului de viaţă de la unul nomad şi vânătoresc la unul sedentar şi agricol, indienii tradiţionalişti au refuzat ani în şir să cultive pământul pentru că nu puteau concepe să are, deoarece aveau impresia că fierul plugului sfârtecă trupul Gliei care, pentru ei, era sfântă.

Între naţiunile indiene existau duşmănii tradiţionale a căror consecinţă era o constantă stare de război concretizată în raiduri periodice şi reciproce. Acestea asigurau prestigiul şi ascensiunea războinicului victorios în ierarhia comunităţii. Pentru fiecare faptă de bravură prezentată public, bătrânii înţelepţi îi acordau câte o pană de vultur ca răsplată. Iar în lista isprăvilor ce meritau a fi astfel recompensate se înscriau nu neapărat uciderea inamicului, ci strecurarea în tabăra sau chiar în cortul său, furarea calului şi a armelor acestuia, ori simpla pălmuire sau atingere cu un baston ornamentat cu şuviţe de blană scumpă şi pene – aceasta pentru că îşi pusese viaţa în pericol apropiindu-se atât de mult de duşmanul ce l-ar fi putut străpunge cu lancea ori împuşca. Faţă de alte naţiuni ale lumii, unde decoraţiile erau făcute din metale şi pietre preţioase, la indienii din câmpii, acestea erau din pene albe cu vârful negru, provenind din coada vulturului pleşuv ce erau relativ greu de procurat. Marile căpetenii care, de-a lungul glorioasei lor cariere, primiseră multe asemenea însemne, ajungeau să le monteze într-o adevărată coroană ce se continua cu o pelerină din postav roşu, care cobora până la pământ, şi pe care era prins restul penelor ce nu mai încăpuseră în jurul creştetului. În expoziţie, figura o asemenea coroană de pene. Numai căpeteniile aveau dreptul să poarte, la ceremonii, o cămaşă de piele moale, de căprioară, decorată cu franjuri, cu smocuri din scalpurile luate duşmanilor doborâţi şi cu mărgele multicolore, cusute în motive geometrice. Unele dintre aceste cămăşi erau şi pictate cu scene de luptă sau de vânătoare care atestau bărbăţia şi victoriile purtătorului. Cămaşa era un

[2] Această rocă a fost numită *catlinit* în cinstea pictorului George Catlin, care a fost primul om alb ce a vizitat acea carieră şi a prelevat câteva mostre, puse la dispoziţia geologilor, spre analiză.

obiect de mare valoare și era purtată cu demnitate la ceremonii. Un plastician contemporan, Bently Spang (n. 1960), a preluat acest articol iconic și l-a valorificat în lumea artelor vizuale printr-o sculptură din hârtie pe care a cusut, cu șuvițe de piele pe care au fost trasate mărgele colorate, o suită de fotografii de familie, iar în locul vechilor franjuri a atârnat bucăți de peliculă. Lucrarea glisează, cu delicatețe, între umorul suscitat de referirile la obiectele muzeale, într-o tratare kitsch, și autoironie față de imposibilitatea de a se desprinde de tradiții. Pe pereți, erau panotate picturi datorate altor artiști moderni, care au deprins sintaxa plastică a omului alb și au elaborat compoziții inspirate de viața străbunilor: Oscar Howe, Dick West, Francis Blackbear Bosin și T. C. Cannon. Toți au fost oameni educați în școli de specialitate unde au studiat istoria artei și au asimilat alte tehnici și mijloace de expresie, noi pentru ei și pentru modul tradițional de înțelegere și de tratare a motivului, eminamente decorativ și sintetic până la ascetism. Au adoptat volumetria, anatomia corectă și s-au îndepărtat de schematismul pictogramelor pe piele ale străbunilor. În 1958, când lucrarea sa abstractă a fost refuzată la o expoziție pe motiv că „nu este un tablou indian", Oscar Howe a protestat vehement față de impozițiile juriului format din albi care nu înțelegeau că arta indiană modernă are propria evoluție și nu poate fi încoresetată în stereotipurile facile ale docorativismului ancestral. Aceasta a dat de gândit factorilor de decizie și s-a renunțat la regulile legate de subiecte și tratări în spiritul tradițiilor.

La acestea se adăuga o suită de fotografii etnografice executate de maeștri consacrați ai genului, precum Alexander Gardner, William Henry Jackson și Antonio Zeon Shindler, ce și-au dedicat talentul și măiestria imortalizării portretelor indiene. Aceste valoroase imagini făceau parte dintr-un album aflat în patrimoniul muzeului parizian.

Tot cu picturi era acoperită și învelitoarea cortului conic, din piele de bizon, numit *tepee*. În sală au fost expuse două *tepee*-uri moderne, din pânză, dar pictate în maniera tradițională, care atrăgeau copiii dornici a se strecura înăuntru și să se joace de-a indienii.

Obiectele expuse proveneau atât de la muzeul gazdă și de la Nelson-Atkins Museum of Art din Kansas City, care i-a fost principal partener, cât și de la alte instituții din Europa și din Statele Unite, după cum urmează: Bernisches Historisches Museum din Berna, Linden Museum din Stuttgart, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology din Cambridge, Denver Art Museum, State Historical Museum of Iowa din Des Moines, Metropolitan Museum of Art și American Museum of Natural History din New York, Buffalo Bill Center of the West din Cody, Wyoming, Philbrook Musem of Art și Gilcrease Museum din Tulsa, Oklahoma, Missouri Historical Museum din Saint Louis, Field Museum of Natural History din Chicago precum și de la National Museum of Natural History și National Museum of the American Indian din Washington, D.C.

Pentru această expoziție a fost editat un substanțial catalog, cu texte semnate de somități în domeniu, admirabil ilustrat. Pe rafturile magazinului muzeului s-au aflat foarte multe lucrări științifice sau de beletristică, de referință, despre indieni, în traducere franceză, și o selecție de filme western clasice, pe DVD, pentru amatorii acestui gen.

În semiobscuritate, cu texte explicative redactate în franceză și engleză, cu proiecții de filme documentare, conferințe despre civilizația băștinașilor americani – care până nu demult erau numiți „piei roșii" – și ateliere pentru cei mici în care erau deprinse dansurile și era decodificat limbajul penelor și al picturilor cu pigmenți naturali, expoziția *Indiens des Plaines* de la Musée du Quai Branly a fost una dintre marile atracții ale sezonului la Paris. Ea se adresa, în egală măsură și cu limbajul potrivit oricărui nivel de cunoștințe, atât specialistului, cât și novicelui, atât copilului, cât și maturului. Căci epopeea națiunilor indiene, devenită poveste cu mare priză la cititori încă din secolul al XIX-lea, continuă să hrănească fantezia minților rămase tinere și sensibile la visul cuceririi Vestului american, ce ne-a stăpânit și luminat anii copilăriei.

După ce avea să se închidă în Orașul Luminilor, expoziția era programată a fi itinerată la muzeul co-partener din Kansas City în intervalul 19 septembrie 2014 – 11 ianuarie 2015 și la Muzeul Metropolitan din New York, de la 2 martie la 10 mai 2015.

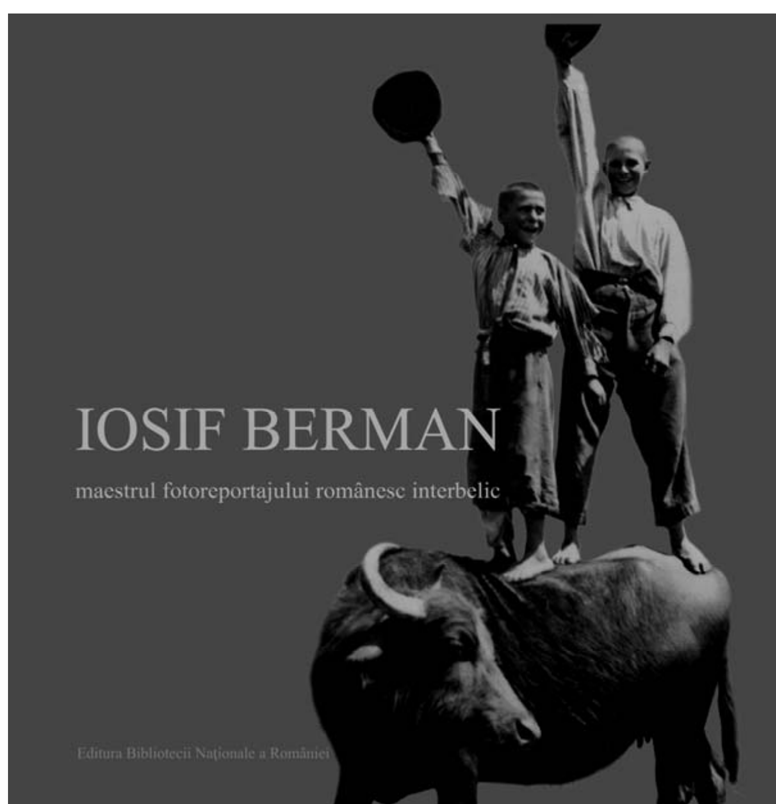
Adrian-Silvan Ionescu

Două expoziții retrospective Iosif Berman, București, Muzeul Național Cotroceni, 25 sept. – 25 oct. 2013; Biblioteca Națională a României, 23 oct. 2013 – 31 ian. 2014

La interval de câteva săptămâni, în Capitală, s-au deschis două expoziții dedicate unui mare iubitor al Bucureștilor, pe care l-a nemurit în fotografiile sale: Iosif Berman. Am putea socoti că 2013 a fost „anul

Berman” datorită interesului unanim arătat operei sale prin prezentarea unor selecțiuni, atât la Muzeul Național Cotroceni, între 25 septembrie – 25 octombrie, sub titlul *România interbelică în fotografiile lui Iosif Berman*, și respectiv, la Biblioteca Națională a României, între 23 octombrie şi 31 ianuarie 2014, *Iosif Berman, maestrul fotoreportajului românesc interbelic.* Ambele manifestări au fost însoțite de elegante și ample cataloage, admirabil ilustrate, de a căror redactare s-au ocupat studioasele și pasionatele organizatoare, Ștefania Ciubotaru, pentru cea dintâi și Adriana Dumitran, pentru a doua expoziție.

Berman se născuse într-o familie de evrei bucovineni, la Burdujeni, pe 17 ianuarie 1890 (până de curând, 1892 fusese considerat ca an de naştere, dar cercetările asidue ale persuasivei doctorande Adriana Dumitran au dat la iveală data corectă, depistată de ea în Registrul de Stare civilă de la Arhivele Județene Suceava). Tatăl său, David Berman, veteran al Războiului de Independență, unde fusese chiar rănit și fusese ridicat la rangul de sergent, primise împământenirea tocmai pentru că luptase pe front. Iosif a plecat de timpuriu de acasă, iar la 21 de ani se afla deja la București, unde a deprins tainele fotografiei. Valoarea instantaneelor sale a atras atenția editorilor de periodice ilustrate și a fost angajat să lucreze pentru multe din ele: *Gazeta Ilustrată*, *Ilustrațiunea Română*, *Ilustrațiunea. Revistă lunară enciclopedică*, *Realitatea Ilustrată*.



Perioada Războiului cel Mare este destul de neclară în viața fotografului. Fiica sa, Luiza – care a fost principala furnizoare de date biografice – afirma că a însoțit un regiment românesc, în calitate de reporter de front. Este destul de ciudată această afirmație, atâta vreme cât, la începutul anului 1917, fusese înființat Serviciul Fotografic al Armatei, în care activau doar fotografi aflați sub arme, iar mânuitorii civili de camere fotografice nu erau admiși pe linia frontului. Apoi, nu se știe cum și de ce, Berman a trecut în Rusia – deși trupele noastre nu au părăsit niciodată teritoriul național, necum să ajungă la Odessa. Acolo l-a suprins izbucnirea revoluției bolșevice și, captivat de noutatea spectacolului oferit de așa o mișcare de proporții, a rămas acolo, riscându-și de multe ori viața când a fost capturat fie de armata roșie, fie de alb-gardiști. Oricum, toată aparatura i-a fost confiscată, iar clișeele sparte de soldații brutali și inculți. Dacă și-a pierdut opera, în schimb, s-a ales cu o soție frumoasă și iubitoare, Raisa, pe care a găsit-o la Novorosiisk. Vor rămâne acolo până în 1921, după care părăsesc țara sovietelor, ce nu mai prezenta siguranță pentru o tânără familie și trec în Turcia unde, 2 ani, locuiesc la Costantinopol. Ziarul bucureștean *Dimineața* profită de prezența sa acolo și îl investește drept corespondent peste hotare. Până la depistarea unor documente de arhivă, perioada din străinătate rămâne încă nebuloasă în biografia lui Berman.

Revenit în patrie, în 1923, este angajat imediat la ziarele *Adevărul* și *Dimineața* – o fotografie a fațadei modernei clădiri, cu firma ieșind în consolă, a imortalizat-o, cu apetența sa pentru tot ce era nou. În 1926–1928, a colaborat la *România ilustrată* unde acoperea o arie foarte largă de subiecte: reportaj de actualitate (evenimente politice și sociale, accidente, calamități naturale), portret, arhitectură, viață cultural-artistică. Aceleași motive le-a căutat și le-a oferit cititorilor revistei *Realitatea Ilustrată*, între 1929 și 1940. Iar, din 1938, a publicat, în paginile foarte elegantului și bine documentatului periodic *România* al lui Cezar Petrescu. Imaginile sale pline de sevă și umor apăreau, însă, nesemnate, deoarece începuseră persecuțiile asupra evreilor. Istoricul N. Iorga, care îl cunoștea și-l aprecia pe Berman, i-a sugerat să folosească un pseudonim care să-i ascundă originea semită, sugerându-i-l pe acela de Ursean, pe care artistul l-a și adoptat în acei ani grei.

Calitățile sale de admirabil observator al momentelor cele mai importante din timpul unor evenimente publice, politice sau militare, l-au evidențiat în ochii suveranului și a fost numit fotograf de curte. Astfel, a fost adesea în preajma regelui Carol II, al reginei Maria, al principeselor, al prințului Nicolae și al Marelui Voievod Mihai (cu care a și dorit să fie surprins într-o poză când îi dădea indicații de folosire a unei săniuțe pe zăpada din preajma Peleșului). Pasionat călător în căutare de subiecte noi și de peisaje pitorești, a fost invitat de profesorul Dimitrie Gusti a-l însoți în echipele sale sociologice, în calitate de fotograf oficial, unde a dat măsura forței sale de observator al mediului rural și al tipurilor umane specifice locurilor respective. Fișele de fototecă, păstrate în arhiva Muzeului Național al Satului „Dimitrie Gusti" sau a Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu" sunt un demn exemplu în acest sens. Unele sunt pur documentare și oferă informații prețioase etnografului sau antropologului. Altele, însă, au o mare doză de șăgălnicie și umor pe care Berman le sesiza dintr-o străfulgerare a privirii sale exersate și știa când să apese declanșatorul aparatului spre a capta un chip sau o scenă plină de viață. Așa este bătrânul sătean în al cărui obraz anii și-au lăsat urme adânci fără, însă, ai răpi buna dispoziție: cu sapa sprijinită de umăr, pentru a-și elibera mâinile, el își prinde vârful mustăților între degetele noduroase spre a-i arăta domnului de la oraș cât le are de lungi. Sau un bebeluș așezat pe un țol, în mijlocul bătăturii, ce se întinde să prindă niște boboci de rață, la fel de plăpânzi și naivi ca și el. A urmat grupul de cercetători la Nereju, la Fundul-Moldovei, la Drăguș, Runcu, Șanț, Viștea de Jos, Mărginimea Sibiului, Goicea Mare, Bogați, Cornova. Pe clișeele sale au fost păstrate secvențe de viață, arhitectură tradițională, munci agricole, portrete, ceremonii religioase, funerare, nupțiale – în unele naș era chiar profesorul Gusti. Pe lângă acestea, a lăsat documente de mare valoare privind activitatea sociologilor, muzicologilor, etnografilor din grup, suprinși în timpul activității de teren, intervievând localnicii, înregistrând pe fonograf muzica lor, studiindu-le țesăturile și ornamentele din port, informându-se asupra gastronomiei și leacurilor.

Fără a fi un ironist cu intenție clară de a-și satiriza modelele și motivele, Berman descoperea situații bufe în orice loc s-ar fi aflat: un țărănel încălecat pe un măgăruș apatic, ce trecea prin preajma impozantului Arc de Triumf, părea caricatura unui ofițer de cavalerie la parada de 10 Mai, Ziua Națională a României din acea vreme; *Mutatul de Sf. Dumitru* cu purtarea manechinelor de croitorie ca pe niște ființe însuflețite sau cu doamna elegantă ce citește ziarul pe stradă, așezată comod în fotoliu, înconjurată de mobile, în așteptarea camionului în care urmau a fi încărcate și duse la noua adresă; *În Cișmigiu. Au vorbit... vorbit până a adormit*; un lustragiu ce-i văcsuiește încălțările unui coșar negru și lucios; Paparudele care n-au reușit să provoace ploaia, dar se consolează răcorindu-se intern; *Chivuțele* – substantiv, astăzi uitat, care desemna muncitoarele cu ziua, specializate în văruirea caselor – *pe malul Dâmboviței*, cocoțate incomod pe balustradele metalice de pe malul râului; ursarii cu animalele lor dresate ținute în lanț – *Și urșilor le e cald, că merg în două labe!*; *Câinii fără stăpân la marginea orașului*; *Examen pentru 80 de locuri la Poștă*; *Curioși admirând lucrările de acoperire a Dâmboviței la Podul Sf. Elefterie*. Fiecare imagine relatează câte o poveste, iar privitorul este invitat să își folosească capacitatea imaginativă pentru a pătrunde întreaga bogăție a narațiunii.

Interesat de viața artistică, a păstrat, pe gelatina sensibilă a clișeelor sale, monumente vechi și noi aflate în Capitală, muzee și expoziții. Statuia lui Constantin Brâncoveanu, operă a lui Oscar Han, era pregătită de așezare pe soclu, în fața bisericii Sf. Gheorghe Nou, și i se dădea un ultim retuș de către un asistent al sculptorului, urcat pe o scară. Macheta statuii Regelui Ferdinand, datorată lui Ivan Meštrović, apare amplasată, de probă, în Piața Victoriei, nu departe de palatul Grigore Sturdza care adăpostea atunci Ministerul de Externe. În jurul monumentului Regelui Carol I, datorat eboșoarului aceluiași genial sculptor croat, Berman a fotografiat demonstrații de protest ori manifestații de adeziune față de monarh, parăzi ale veteranilor sau invalizilor de război. Colțurile din atelierul lui Theodor Aman ar putea sluji chiar azi ca document de primă mână pentru reorganizarea muzeului cu același nume, ce a fost închis în ultimii ani.

Fațada noului Institut de Istorie Universală a fost prinsă în cadru, la o zi după inaugurarea sa, în prezența Regelui Carol II, pe 15 aprilie 1939, după cum dă mărturie chiar inscripția autorului, aplicată pe spatele pozei. Vechiul și noul stau alături: Teatrul Național și Palatul Telefoanelor. Crematoriul era în construcție atunci când l-a adăugat Berman în portofoliul său.

O caracteristică a creației lui Berman erau unghiurile plonjante sub care își lua adesea cadrele: urcat la etajul cel mai înalt al blocului Cartea Românească, își apleca obiectivul asupra Căii Victoriei întesată de lume ieșită la plimbare. Piața Bibescu Vodă, Parcul Carol, Strada Academiei, Calea Griviței, Grădina Cișmigiu sunt prezentate în aceeași perspectivă îndrăzneață, integratoare. Dar nu numai pentru stradă, ci și pentru alte compoziții, folosea asemenea viziune *à vol d'oiseau*: fiicele făcând plajă în balcon; fotografii ambulanți la lucru; o grădină de restaurant întesată de lume în timpul verii.

A fost și portretist, dar nu de studio – gen vetust, care nu-l prindea, ci autor de instantanee reprezentative pentru model. A imortalizat oameni de stat (I. I. C. Brătianu, N. Titulescu, Al. Vaida-Voievod, I. Maniu, N. Iorga), oameni de știință (Gr. Antipa, D. Gusti, C. Brăiloiu, H. Brauner), de cultură și artă (G. Enescu, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, I. Iser) sau din lumea bisericii (Patriarhul Miron Cristea, ciobanul vizionar Petrache Lupu de la Maglavit).

Prieten și colaborator al unor gazetari de renume, i-a însoțit pe Geo Bogza, F. Brunea-Fox și Felix Aderca atunci când cutreierau țara spre a face reportaje.

Lui Berman i se putea aplica, foarte ușor, celebra maximă a lui Terențiu „Nimic din ce e omenesc nu-mi e străin". Nu a eludat nici un subiect: incendii, inundații, accidente rutiere, demolări și șantiere în lucru, distracții populare (bâlciuri, circuri, călușei și lanțuri, patinaj, canotaj, înot), comerț ambulant, întreceri sportive, evenimente politice, sociale, culturale și religioase. Era prezent întotdeauna la momentul potrivit pentru a-și face fotografiile și a oferi redacțiilor o iconografie interesantă și durabilă prin mesaj.

A colaborat și la revistele americane *National Geographic* și *New York Times*. În cea dintâi, i-au fost publicate, în 1934, 15 fotografii din cele 120 trimise (fuseseră selectate 34, eminamente cu subiecte etnografice).

Când, în 1940, extrema dreaptă a preluat puterea, lui Berman i-a fost închis atelierul și i s-a interzis să mai lucreze. Aceasta l-a mâhnit atât de mult încât, în mai puțin de un an, s-a stins, deși nu avea decât 51 de ani și ar fi avut încă multe de spus în arta fotografică. Deși opera sa a fost multă vreme uitată, expozițiile organizare în ultimii 10 ani și, mai ales, cele două, recent deschise în Capitală, dau măsura valorii perene a fotografiilor realizate de Iosif Berman în cele mai depărtate colțuri ale țării și în mediile cele mai variate, de la Curtea Regală la ograda săteanului.

Adrian-Silvan Ionescu

Retrospectiva Joseph O'Sickey, Canton Museum of Art, Canton, Ohio, 2 mai – 22 iulie 2013

La Canton Museum of Art din orașul Canton, Ohio, a fost deschisă, între 2 mai și 22 iulie 2013, marea expoziție retrospectivă a complexului plastician Joseph O'Sickey. Intitulată *Joseph O'Sickey: Unifying Art, Life and Love* (Unind arta, viața și dragostea), expoziția acoperă aproape 70 de ani din bogata activitate a artistului. Figură singulară în concertul american și universal al artei din ultima jumătate a secolului al XX-lea și din primele două decenii ale următorului, hotărât apărător al figurativului, dedicat lucrului după natură, cu motiv palpabil și recognoscibil, O'Sickey are o operă vastă din care, pentru acest eveniment, a fost făcută o selecție de-a dreptul parcimonioasă: pe simeze au figurat doar 160 de lucrări. Alegerea exponatelor a durat doi ani și a fost făcută de artist împreună cu muzeografa Christine Fowler Shearer care s-a ocupat de sistematizarea materialului, fișarea lucrărilor, elaborarea studiului introductiv al catalogului publicat cu această ocazie[1] și, evident, panotarea finală. În acest timp, le-au trecut prin mână peste 7 000 de desene și schițe în culoare. Activitatea aceasta a fost foarte apropiată de cercetarea arheologică pentru că au trebuit depistate și clasate toate crochiurile și micile eboșe, vârâte și uitate de ani prin diverse cotloane și cutii din atelier, unde nimeni altcineva, în afara autorului, nu avusese vreodată acces. Din acel uriaș material a luat naștere expoziția de față, care a dat la lumină o operă necunoscută publicului.

O'Sickey și-a câștigat celebritatea prin compozițiile sale euforice, luminoase, cu grădini și mese în peisaj, ce veneau din buna tradiție a impresioniștilor și postimpresioniștilor, în special, a lui Monet și Bonnard

[1] Christine Fowler Shearer, *Joseph O'Sickey: A life of Art*, în catalogul expoziției *Joseph O'Sickey: Unifying Art, Life and Love*, Caton Museum of Art, Canton, Ohio, 2013, p. 15–30.

(chiar dacă acesta din urmă nu folosea tonuri atât de strălucitoare). O caracteristică a picturilor în ulei pe pânză ale maestrului din Ohio este că nuanțele își păstrează transparența și lichiditatea de acuarelă. Sub tușa lui se străvede suportul chiar și atunci când pasta este mai groasă. Divizionismul conferă vibrație picturilor sale. O fină aură de lumină este păstrată în jurul fiecărei corole de floare, fapt ce potențează eclerajul mediteranean al compozițiilor, chiar dacă acestea au avut drept model grădina din spatele propriei case din Kent.

Un împătimit al desenului după natură, O'Sickey a umplut sute de caiete cu schițe fugare luate într-o pauză de șofat, pe marginea șoselei, sau când își oprea pașii pe drumul spre școala din Akron unde preda lecții de artă, spre a face câteva crochiuri de cai și călăreți în manejul din preajmă. Când a fost chemat sub arme, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, între 1941 și 1945, și și-a făcut serviciul în Algeria, apoi în India și Burma, a avut suficient timp să deseneze și s-a întors de acolo cu 750 de schițe. Într-un interviu artistul chiar spunea: „Nu a trebuit să-mi caut subiecte; subiectele m-au căutat pe mine"[2]. Câteva dintre aceste caiete, de dimensiuni diferite, au fost expuse în vitrine, în mijlocul sălilor.

În luna mai a anului 2013, venerabilul Joseph O'Sickey a fost distins, în orașul Columbus, cu Premiul pentru Arte al Guvernatorului de Ohio (Ohio Governor's Award for the Arts) pentru prestigioasa sa carieră în lumea vizualului.

Joseph O'Sickey s-a născut pe 9 noiembrie 1918, în Detroit, într-o familie poloneză ce, atunci când copilul avea patru luni, s-a mutat la Cleveland, în mijlocul comunității poloneze, în parohia Sf. Stanislaus. Pentru că avea un nume greu de pronunțat, specific naționalității părinților, a decis să și-l schimbe, alegând unul cu rezonanțe irlandeze. De foarte mic a fost atras de plastică: când avea 4 ani a început să deseneze după natură, folosind drept model animalele domestice din curtea bunicii. Întreaga viață a rămas un îndrăgostit de animale și de lucrul în *plein air*. Era de neconceput pentru artist să folosească fotografii ori alte mijloace vizuale ca motiv al pânzelor sale: tot ce a realizat avea un motiv recognoscibil în mediul înconjurător.

După ce, în 1937, absolvă o instituție de învățământ tehnic din Cleveland (East Technical High School) a fost acordată, în același an, o bursă de studii la Cleveland School of Art de unde primește o diplomă, în 1940. Urmează anii războiului, care au fost fructuoși din punct de vedere al creației plastice, după cum s-a văzut mai sus: tânărul soldat-artist a găsit sumedenie de subiecte pentru carnetele sale de schițe. În noiembrie 1945, a fost lăsat la vatră, iar anul următor, a întâlnit-o pe Algesa D'Agostino, o tânără artistă de origine italiană, foarte frumoasă și talentată, care-i va deveni soție, în 1947. Muză, model, colaborator și critic, Algesa i-a fost alături 59 de ani, au împărțit viața și atelierul, s-au bucurat și au visat împreună. Rare sunt cuplurile care să concerteze atât de bine o perioadă atât de îndelungată. După ce Algesa a trecut la cele veșnice, în 2006, Joe nu a modificat nimic în casa și în atelierul în care au lucrat atâta timp, cot la cot. Locuința în care au dus o existență estetică înconjurați de somptuoase rafturi cu cărți de artă și obiecte de colecție (sculpturi africane, marionete indoneziene, piese de aramă din Orientul Mjlociu, ceramică și tapiserii extrem-orientale, instrumente muzicale produse de civilizațiile naturii), nu s-a transformat într-un sanctuar, ci a continuat să fie mediul inspirator pentru venerabilul maestru, plin încă de vigoare, la cei peste 90 de ani ai săi. În 2010, l-am vizitat în atelierul său de la Twin Lakes, din zona orașului universitar Kent, din Ohio. În același an, avusese o mare expoziție de omagiere a soției iubite, prezentând propriile lucrări alături de ale ei – *A Valentine for Algesa* (O valentină pentru Algesa) – despre care am scris la momentul potrivit (vezi „Observator Cultural", nr. 98–299/23 dec. 2010 – 12 ian. 2012, p. 28–29).

Pe lângă munca de creație, Joseph O'Sickey a avut și o bogată activitate pedagogică, instruind, în tainele artelor, generații de studenți. A început să predea la Ohio State University din orașul Columbus, apoi, s-a mutat la Akron Art Institute din Akron iar, din 1964 până la pensionare, a fost profesor la Facultatea de Arte de la Kent State University. Împreună cu soția s-a ocupat și de grafic design, de grafică publicitară, de decorațiuni interioare, fondând chiar o firmă în acest sens.

Prieten bun cu Roy Lichtenstein – cu care a și expus, în 1946 – nu a fost atras de fel de curentele la modă în artele vizuale americane dominante în anii '50, pop sau op art. O'Sickey a știut și a avut tăria să se păstreze în zona realismului și chiar a unui tradiționalism formal, fiind un inspirat postimpresionist, peisagist de forță și colorist de mare talent. În articolul deja citat mai sus, artistul se destăinuia: „Eram interesat doar de felul de viață pe care o duceam. Am dorit să fac propriile mele lucruri. Nu am fost interesat de ceea ce se întâmpla în New York. Știam că diferiți artiști, marii artiști, au lucrat în afara curentului"[3]. Maestrul și-a urmat, fără preget, crezul artistic. În această mare retrospectivă, nu am putut depista o singură abstracțiune, o singură încercare de a evada din zona figurativului. Grădina casei a fost un constant motiv pentru marile pânze

[2] Kelly Maile, *Life's work on display*, în „Record-Courier", Kent, Thursday, May 23, 2013, p. C1.
[3] *Ibidem*.

ale lui Joe. Nu erau rare cazurile când, pe un scaun, la o masă din extremitatea compoziției, să se profileze silueta delicată a Algesei, ascunsă sub o mare pălărie de pai. Tot în mediul natural erau adesea aranjate naturi statice din al căror inventar nu lipseau pălăriile și umbrelele de soare, vazele cu flori, fructierele pline de citrice și paharele cu răcoritoare, ce dădeau sugestia unei pagini de jurnal de vacanță petrecută în ținuturi exotice. Timp de 6 luni, din iunie până în decembrie 1981, a beneficiat de statutul de *artist in residence* în Franța, oferit de Cleveland Institute of Art. Șederea acolo și contactul cu atmosfera inconfundabilă a boemei franceze – chair dacă epoca ei trecuse demult – s-a materializat într-o mare expoziție.

În mijlocul deceniului al șaselea, a executat o serie importantă de lucrări cu animale de la grădina zoologică și cu fascinanta lume a circului, a spectacolului din arenă, sub baia de lumină a reflectoarelor ce fac să strălucească ochii tigrilor și să îmbrace în tonalități stranii siluetele dresorilor și ale clownilor. Petele plate și decupajul decorativ duc cu gândul la colaj. În alte lucrări, prin cloazonarea culorilor primare, ca și prin secvențialismul discursului plastic, compozițiile capătă un aspect cinematic. Jochei și rândași, cai de curse în viteză sau la păscut, dau măsura de animalier a lui O'Sickey. Eleganta linie a crupei, gâtul cabrat al bidiviului, călărețul, concentrat asupra cursei și ghemuit pe șa, îl arată pe artist ca pe un admirabil observator al mișcării alerte pe care o surprinde dintr-o singură trăsătură de creion, cărbune sau tuș. De la volume și fugă perspectivală, impecabil redate, trece, cu ușurință, spre decorativismul impus de mediul comedianților de circ. Lucrările cu circari sunt străbătute de ironie, absurd și oarecare tragism ermetic, preluat pe filiera lui Watteau: clownii par personaje de dramă, stinghere și neajutorate, în preajma tigrilor din cuști sau a puternicilor cai ce evoluează în arenă; în schimb, fiarele capătă trăsături ridicole, de comedie bufă, prin expresiile tâmpe și imobilismul lor. O menajerie ambulantă, purtată pe o platformă de tren mărfar, este vizitată, într-o gară, de o familie ce privește uimită la uriașul tigru, păzit de un arab cu turban – subiectul și tratarea par împrumutate din filmele neorealiste italiene.

Această aplecare spre ridiculizare s-a manifestat și în caricatură, pe care O'Sickey a abordat-o de mutle ori, cu blândețe și înțelegere pentru cei „înțepați”, departe de satira acidă a multor caricaturiști profesionițti. Pentru el, desenul umoristic era mai degrabă un mijloc de a se amuza personal și de a-i distra pe cei apropiați: *Jockey cu nas lung (Eddie Arcaro), Iubitor de pisici, Venus și mastodont, Pacificatorul, Salvamar și femeie sub umbrelă, Hoț vânzând parfumuri, Ocnaș pe zebră, Wilhelm Tell trăgând în sine însuși pentru a crea mitul*.

De o mare frumusețe este o suită de crochiuri în laviu, executate, în 1961, la Cape Cod. Stând într-un punct fix, pe plajă, a surprins în decursul unei dimineți spectacolul plin de variație ce i se oferea înaintea ochilor: nave care treceau pe linia orizontului, cu hornurile fumegând, pescari și culegători de scoici, albatroși planând peste unde, turiști întinși la soare. Din câteva linii viguroase, orizontale, așternute în laviu, peisajul și acțiunile erau individualizate.

Sălile muzeului din Canton erau centrate prin câteva portrete ale soției adorate, îmbrăcată elegant ca pentru un bal sau o recepție (*Algesa cu pălărie și rochie*; *Algesa*) ori în ținută simplă, comodă, de lucru sau de plajă (*Algesa cu pălărie de soare*; *Portretul Algesei purtând pălărie de soare*; *Algesa pe scaun turcoaz*). Cu modestie, pe simeză, artistul a dispus să fie plasat și chipul său, imortalizat în plină activitate, cu uneltele plăcutei munci zilnice la îndemână (*Autoportret printre culori și pensule*, 1989, acuarelă; *Autoportret în oglinda mică*, 1999, pastel).

Prin această ultimă expoziție, Joseph O’Sickey a arătat cum Arta se poate împleti cu viața și cu dragostea. A fost chiar ultima pentru el: având anumite probleme de sănătate, a fost spitalizat la scurt timp după vernisajul expoziției și s-a stins exact în ziua când lucrările au fost date jos de pe simeză. Maestrul a „plecat”, discret, la închiderea retrospectivei! Din autoportrete, ne va privi, însă, mereu cu ochii săi blânzi care știau să extragă esența unui colț de grădină, a unui funambulesc spectacol de circ sau a unei plaje liniștite. Culorile sale calde, sărbătorești, stenice, vor încânta multe priviri și vor ridica moralul multor dezamăgiți și deprimați.

Acum, Maestrul, mutat în altă Lume, plină de lumină și pace, își va relua lucrul, alături de draga sa Algesa, și va picta, în tonuri strălucitoare, Gradina Edenului.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Studiile de atelier* la Şcoala de Belle-Arte, Biblioteca Academiei Române, 5–25 mai 2014

Cu ocazia Conferinței Naționale *150 de ani de învățământ artistic național și Academia Română*, la Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române s-a deschis expoziția *Studii de atelier la Şcoala de Belle-Arte,* organizată de Cabinetul de Stampe în colaborare cu Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Camil Ressu, *Dansatoare*, cărbune.

Pentru a ajunge la perfecțiune artistul trebuie să trudească din greu, în atelier, spre a-și exersa mâna și a se acomoda cu tematica abordată. Studiile pregătitoare pentru o anumită lucrare sunt esențiale pentru succesul operei finale. Toate acestea sunt cunoscute prea bine de plastician, dar el nu își revelă public activitatea din laboratorul de creație în care a plămădit capodopera. Este cunoscută povestea chineză cu împăratul cel tânăr și bogat care a comandat unui celebru artist o lebădă de o frumusețe fără pereche, dar a trebuit să aștepte întreaga viață să vadă lucrarea terminată. Când, după vizite la intervale regulate de câte 10 ani la atelierul maestrului, fără a se putea bucura de rezultatul mult așteptat, împăratul – ajuns la senectute, la fel ca și artistul – i-a cerut imperios acestuia să-i arate măiastra plăsmuire pentru că nu mai avea speranța să trăiască încă un deceniu spre a face încă o călătorie, acesta a luat o coală albă și a desenat, cu mare dexteritate, cea mai frumoasă lebădă din lume. Văzând cu câtă ușurință a ieșit desenul, împăratul a fost intrigat că a durat atât de mult pentru a fi așternut în doar câteva clipe. Atunci artistul l-a dus în camera alăturată unde i-a arătat nenumărate suluri de hârtie cu desene preliminare pe care le făcuse, de-a lungul unei vieți: doar așa putuse ajunge la frumosul absolut!



G. D. Mirea – Studiu de mână, cărbune, 1884.

Sunt rare expozițiile în care, alături de pânze de mare valoare, sunt prezentate și schițele pregătitoare. Iar aceasta se întâmplă, în special, în cadrul retrospectivelor. Sunt cu atât mai neobișnuite expozițiile dedicate exclusiv studiilor academice, precum cea de față. Cu puțin timp în urmă, în 2008, la Muzeul de Artă din cadrul Complexului Muzeal Național „Moldova”, a fost deschisă o expoziție similară intitulată *Maeștri și discipoli. Școala de Arte Frumoase din Iași (1860–1914)*[1], în care erau adunate studiile de atelier ale elevilor ce s-au format în acea instituție, mulți dintre ei ajungând, mai târziu, dascăli în același loc.

Referindu-se la câțiva contemporani de renume care, la 1935, erau considerați „stâlpii artei românești”, redactorul revistei *Pictura și sculptura*, comentând amintirile lui Kimon Loghi, găsea explicația succesului lor: „Fiindcă ani dearândul au făcut desemn, desemn și iar desemn, apoi alți ani culoare și compoziție prin academiele din țară și străinătate, cu marii maeștri ai lumei întregi”[2].

În programa analitică a Școlilor Naționale de Belle-Arte, studiile în cărbune, cretă, creion sau mină de plumb după figuri geometrice sau mulaje de ghips, după model antic sau după natură (draperie, diverse țesături, nud, cap de expresie) dețineau un loc foarte important. La Iași, desenul era activitatea de zi cu zi a elevilor pe timp de 4 ani și abia după aceea, în ultimul an de școală, erau lăsați să treacă la compoziție cu personaje, la peisaj și tematică istorică, alegorică ori mitologică, iar cei care dovedeau aptitudini de coloriști erau încurajați să executate copii după tablourile din Pinacotecă[3].

[1] Ivona Elena Aramă, *Maeștri și discipoli. Scoala de Arte Frumoase din Iași (1860–1914)*, Editura Pim, Iași, 2008.

[2] *Maestrul Kimon Loghi*, în *Pictura și sculptura*, nr. 2/ Mai 1935, p. 10.

[3] G. Baltasare Panaiteanu, *Proiectul pentru o școală de frumoasele arte*, în „Ateneul Român”, nr. 17/10 Fevruariu 1861, p. 145–147.



R. Schweitzer – Cumpăna, capete de expresie, conté, cărbune, 1921.

Comparând planşele elaborare la Iaşi cu acelea de la Bucureşti, panotate în expoziţia de faţă, se observă mari diferenţe în felul de lucru şi în rezultate: elevii moldoveni, sub îndrumarea lui Gheorghe Panaiteanu şi a urmaşilor acestuia, marcaţi de şcolarizarea müncheneză, aveau o rigiditate şi o răceală a liniei, curată, dar egală şi impersonală, din care rezulta un desen corect faţă de model însă lipsit de vibraţia, de nervul observaţiei şi de sentimentul participativ al executantului. Între ei se remarcă Emaoil Panaiteanu-Bardasare, Constantin Stahi şi Gheorghe Popovici, toţi ajunşi profesori şi directori ai instituţiei ieşene. Cel dintâi, beneficiar al unei burse domneaşti la Berlin, a elaborat un studiu de arbore, în 1868. Lucrarea lui Stahi, *Studiu de bust (Apolon)* a figurat în expoziţia respectivei şcoli din 1865. Cu studiile sale de nud în peisaj sau culcat, Popovici demonstrează un potenţial ce depăşea cu mult pe acela al generaţiei sale şi-l anuţa pe autorul marii compoziţii cu *Execuţia lui Horea*. Chiar şi după absolvire, pictorii moldoveni continuau să deseneze cu aceeaşi aplicaţie, respectând normele din anii petrecuţi în atelierele şcolii: în 1908 şi, respectiv, în 1918, Octav Băncilă făcea studii de portret – al unui ţăran şi al unei femei – ca un elev sârguincios şi ascultător faţă de magiştri.

Elevii şcolii bucureştene, diriguiţi de Aman – ce se formase în spirit parizian – erau mai liberi în lucrările lor, puneau accente mai pronunţate, modeleul liniei era mai viguros şi mai voluntar. În acest caz se evidenţiază George Demetrescu Mirea al cărui studiu de mână pentru pânza de largă respiraţie *Vârful cu Dor* este demnă a sta alături de crochiuri similare datorate lui Ingres. C. I. Stăncesca – acela care întreaga viaţă s-a fălit că desenele sale au fost lăudate, la Paris, de marele Ingres deşi, odată revenit în ţară arar s-a mai atins de uneltele plasticianului (şi atunci doar pentru a onora comenzile de portrete ale actorilor şi dramaturgilor români sau străini destinate ornării Teatrului Naţional) preferând să se dedice cursurior teoretice de estetică şi istoria artei la instituţia din Capitală – şi-a dovedit, în câteva planşe, calităţile de exersat mânuitor al batonului de conté sau sanguină (*Muză*; *Nud*; *Bărbat cu şapcă*). De la sculptorul Ion Georgescu, care era la fel de abil când se exprima în creion, acuarelă, ulei sau când modela lutul, a rămas o suită de schiţe din care, pe simeză, atrăgea atenţia un bust de bărbat. Un pictor specializat în scene istorice,

de luptă – demn urmaş al lui Aman – Oscar Obedeanu, avea predilecţie pentru tematica militară, narativă, pentru care se documenta în detaliu, fapt ce-i facilita reconstituirea cu mare corectitudine a episodului din epopeea naţională asupra căruia se oprise (*Scenă de bătălie din Războiul de Independenţă*). Pot fi regăsite la el ecouri din operele lui Charlet, Raffet, Phillippoteaux, Vernet, Meissonier[4] şi, mai ales, din acelea ale mai apropiaţilor de generaţia sa, Detaille şi De Neuville, magistrali ilustatori ai Războiului Franco-Prusian din 1870[5].

Un bun exemplu în privinţa execuţiei mai lejere a schiţelor preliminare dădea chiar fondatorul şcolii bucureştene, Theodor Aman: crochiuri rapide, dar explicite, pe un petic de hârtie, exerciţii de culoare, notaţii fugare direct cu penelul. Desenator redutabil, maestrul nu avea nevoie de o pregătire prea riguroasă a compoziţiilor, fiind foarte sigur pe mâna sa şi pe cunoştinţele anatomice care puteau concretiza o lucrare interesantă şi expresivă. În expoziţie figura crochiul unui episod din compoziţia, plină de dramatism, *După bătălia de la Rusciuk* (sau *Răpirea cadânelor de ostaşii lui Mihai Viteazul*) reprezentând un soldat român ce poartă în braţe o femeie nudă – nefericită sabină de veac XVI, căzută în puterea unui războinic al vremii sale! Gheorghe Tattarescu, mai vârstnicul coleg de catedră, era un academist riguros pentru care studiul clasicilor era esenţial în obţinerea unei pânze reuşite iar planşele expuse sunt peremptorii în acest sens: *Studiu după antic*, *Studiu după Gal rănit de la Muzeul Capitolin*. El a fost, de altfel, şi autorul unui manual de desen în care era definit canonul după care se raportau proporţiile ideale ale corpului uman, urmând modelele antichităţii şi ale Renaşterii[6].

Tinerii formaţi la mijlocul veacurilor oscilau între desenul sever academic şi efluviile novatoare ale academiilor libere din străinătate. Nudurile desenate de Camil Ressu, plastice, opulente, unduioase, au concreteţea litică a statuarei Partenonului pe când acelea ale lui Ştefan Dimitrescu şi Francisc Şirato, se apropie de stilul colegilor de generaţie francezi, înclinaţi spre sintetism şi decorativ, spre epurarea carnalităţii voluptuoase pentru evidenţierea expresivităţii androgine a femeii moderne. Un alt desenator înveterat a fost Rudolf Schweitzer-Cumpăna ale cărui capete de expresie şi studii de mâini dau măsura cunoştinţelor sale de anatomie şi exerciţiilor înfrigurate în faţa modelului. Cu solidă educaţie de specialitate la Academia Regală de Arte din Berlin, el a fost, în mod normal, mai apropiat de sintaxa plastică a pictorilor germani decât de aceea a conaţionalilor, profund legaţi de viziunea franceză. Astfel, în desen, el face parte din aceeaşi familie cu Adolf von Menzel, Max Klinger, Max Liebermann şi, mai ales, Anton von Werner, magistrul său, pictor axat pe subiecte din istoria recentă a Imperiului German de după victoria prusiană de la Sedan. Pe de altă parte, Steriadi se releva înclinat către analiza psihologică şi, uneori, către caricaturizarea personajelor; această propensiune spre satiră şi-o asuma şi în autoportrete (*Trei generaţii*). Greu a-l recunoaşte în aceste şarje pe temeinicul desenator de la 1900 când ducea la perfecţiune studiul după model viu (*Aglio*), foarte apropiat de rezultatul lui Tonitza la o probă de concurs, din 1905, având ca temă tot un nud masculin cu toiag.

Dintre artiştii postbelici s-au desprins doi maeştri, deveniţi profesori stimaţi ai Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" – urmaş al Şcolii de Arte Plastice – Corneliu Baba şi Alexandru Ciucurencu, autori de opere de referinţă, ale căror studii pregătitoare puteau constitui ele însele creaţii definitive, râvnite de colecţionari şi de muzee.

Pe lângă această selecţie ce acoperă un interval de 90 de ani din viaţa instituţiei de învăţământ superior şi din aceea a absolvenţilor şi profesorilor (1860–1950), ilustrată prin desene în cărbune, creion sau tuş ori prin încercări în culoare datorate iluştrilor înaintaşi, organizatorii s-au străduit să adune şi portretele lor fotografice, dând astfel concreteţe trăsăturilor uitate. Unele chipuri erau binecunoscute, familiare chiar – în special, ale bărboşilor şi mustăcioşilor artişti din secolul al XIX-lea, cărora le-au fost celebrate, în ultima vreme, centenarele; altele, însă, au creat mari probleme, mai ales figurile rase şi pudrate, cu freza dată cu briantină, specific actorilor de cinema din perioada interbelică al căror stil îl împrumutau şi plasticienii. S-a recurs la adevărate investigaţii de detectiv, analizând fizionomiile şi comparându-le cu multe alte portrete din teancuri de fotografii.

Artiştii se îmbrăcau elegant în acele timpuri, iar vernisajele erau evenimente mondene ce atrăgeau întreaga elită. Sculptorul I. Iordănescu îşi amintea, nu fără regret, cu cât fast se deschideau Saloanele Oficiale de la Ateneu înainte de Războiul cel Mare şi cum la ceremonie, „jobenul, fracul sau redingota erau purtate cu demnitate de artişti ca şi de publicul invitat", iar familia regală era prezentă pentru că vernisajul era trecut în

[4] Arsène Alexandre, *Histoire de la peinture militaire en France*, Paris, f. a.

[5] Gustave Goetschy, *Les jeunes peintres militaires – De Neuville – Detaille – Dupray*, Paris, MDCCCLXXVIII, François Robichon, *Édouard Detaille: un siècle de gloire militaire*, Bernard Giovanangeli, Éditeur et Ministère de la Défense, paris, 2007..

[6] George M. Tattarescu, *Precepte şi studii folositoare asupra proporţiunilor corpului umanu şi dessemnu dupe cei mai celebri pictori*, Bucureşti, 1865.

programul Curții, în vreme ce, în anii ’40 abia dacă era trimis, de la Minister, un simplu director, ca să facă act de prezență.[7] În veacul al XIX-lea, directorii și profesorii școlii erau exemple pentru învățăcei prin ținută adecvată momentului. Theodor Aman, C. I. Stăncescu și Ion Georgescu, purtau frecvent țilindru – cel din urmă poate și dintr-un motiv strict personal, pentru că avea o soție mai înaltă decât el[8]. Unul dintre inspirații caricaturiști de la cumpăna veacurilor, Nicolae Petrescu-Găină, și-a compromis studiile universitare din cauza unei farse făcută austerului profesor Stăncescu pe al cărui țilindru s-a așezat, ca din greșeală, strivindu-l și provocând, astfel, furia posesorului care l-a exmatriculat, fără milă[9]. În fotografiile de studio, Aman avea așezat, adesea, țilindrul pe măsuța de alături. Acesta era pentru solemnități și întâlniri oficiale căci, în mod obișnuit purta o pălărie moale, de fetru, dată cam pe ceafă, cu care îi plăcea să se autoportretizeze. Însă, pentru posteritate, a ținut să fie păstrat în memorie cu ținuta sa de atelier compusă dintr-o tunică de catifea neagră, butonată până la gât, având vizibile gulerul alb și manșetele răsfrânte, ce-i evidențiau mâinile delicate. Haina aceasta, ușoară și comodă, ce cobora până la jumătatea pulpei era strânsă la mijloc de un brâu roșu, care mărea efectul cromatic general și amintea de vestimentația maeștrilor Renașterii al căror urmaș direct se considera Aman.

Tinerii Constantin Artachino, Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Vermont, Oscar Spaethe, Ary Murnu și Arthur Verona purtau și ei guler tare, legătură de gât de mătase și melon, iar în portretele de grup luate în sălile unde expunea Tinerimea Artistică – iar, între lucrări figurau și delicatele acuarele cu iriși ori crini ale principesei Maria[10] – pozau cu prestanța burghezilor cu bună situație materială. În deceniile premergătoare celui de-al Doilea Război Mondial, modele se schimbaseră și, în locul unui *chesterfield* negru cu guler de catifea și a melonului epocii anterioare, Steriadi, Șirato, Han, Dimitrescu, Tonitza, Bunescu, Medrea, Storck și colegii lor purtau loden sau trenci peste costume de tweed, la gât cu papion ori cravată iar pe cap borsalină. Plasticienii interbelici impuneau respect atât prin aspectul exterior cât și prin operele lor valoroase!

Incursiunea în atelierul fondatorilor și absolvenților Școlii Naționale de Belle-Arte – spațiu de visare și de creație, de aspirație și emulație colegială – a fost o experiență unică menită a da la lumină activitatea înfrigurată depusă în vederea perfecționării și găsirii celor mai potrivite gesturi, aluri, fizionomii și raporturi între elementele componente ale unor lucrări de referință din patrimoniul național.

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința națională *150 de ani de învățâmânt artistic național și Academia Română*, București, Academia Română, 5–6 mai 2014

În zilele de 5–6 mai 2014, a avut loc la București conferința națională *150 de ani de învățâmânt artistic național și Academia Română*, sesiune organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” în colaborare cu Academia Română și Universitatea Națională de Arte București (UNARTE). Comunicările au avut loc în Aula Academiei Române, fiind grupate în patru secțiuni (două în fiecare zi), moderate, luni, de către domnii dr. Adrian-Silvan Ionescu și prof. dr. Cristian-Robert Velescu, iar marți, de doamnele prof. dr. Ruxandra Demetrescu și dr. Doina Lemny.

Sesiunea a fost deschisă în mod solemn de către domnul acad. Răzvan Theodorescu, președintele Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual, în prezența domnului acad. Ionel Valentin Vlad, președintele Academiei Române, a domnilor acad. Bogdan Simionescu și acad. Cristian Hera, vice-președinți ai aceleiași instituții, a domnului Mihnea Costoiu, ministru delegat pentru învățământul superior și a domnului Cătălin Bălescu, rectorul Universității Naționale de Arte București.

Domnul acad. Răzvan Theodorescu a făcut referire în alocuțiunea sa la legăturile strânse dintre artele vizuale și Academia Română de-a lungul timpului. Domnia sa a dat cuvântul domnului ministru Costoiu, care a salutat importanța evenimentului și a felicitat pe rectorul UNARTE pentru a fi inițiat o serie întreagă

[7] I. Iordănescu, *Alte vremuri*, în „Pictura și sculptura”, nr. 2/Mai 1935, p. 9
[8] Dimo Pavelescu, *Profesorul sculptor I. Georgescu*, în „Pictura și sculptura” nr. 3/iunie 1935, p. 20
[9] Petre Oprea, *Colecționarul mecena Alexandru Bogdan Pitești*, Editura Maiko, București, 1999, p. 35–36; Paul Rezeanu, *Caricaturistul N. S. Petrescu-Găină*, Editura Alma, Craiova, 2008, p. 6.
[10] I. Iordănescu, *op. cit.*

de evenimente care să comemoreze această aniversare istorică. Partea oficială s-a încheiat cu luările de cuvânt ale domnului Cătălin Bălescu şi a domnului Adrian-Silvan Ionescu, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, coordonatorul sesiunii.

În cele două zile ale Conferinţei au fost susţinute 18 comunicări a căror tematică a surprins variat fenomenul educaţiei artistice în ţara noastră, începând de la mijlocul secolului al XIX-lea până în conteporaneitate.

Drd. Oana Marinache a prezentat, în comunicarea *Începuturtile învăţământului artistic în Ţara Românească*, rezultatele cercetărilor sale efectuate în fondurile Arhivelor Naţionale, cu privire la începuturile învăţământului artistic, respectiv la şcolile de arte şi meserii în Ţara Românească, în timpul domniei lui Barbu Ştirbey.

În *Şcoala de Arte frumoase din Iaşi – Canon estetic şi recuperarea trecutului*, dr. Aurica Ichim (Muzeul Unirii, Iaşi) a adus date noi privind înfiinţarea Şcolii Naţionale de Arte din capitala Moldovei, ca şi contribuţia unor personalităţi precum Gheorghe Panaiteanu Bardasare şi Gheorghe Năstăseanu la fondarea şi consolidarea instituţiei.

Istoria artei în context identitar românesc (a doua jumătate a secolului XIX şi începutul secolului XX) a fost schiţată de dr. Corina Teacă (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”), evocând rolurile unui Alexandru Odobescu sau Alexandru Tzigara-Samurcaş şi urmărind raporturile istoriei artei cu arheologia şi muzeologia, din perspectiva cercetării patrimoniului naţional, prin intermediul unor citate evocatoare.

Dr. Doina Lemny (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris), în comunicarea sa *Adam Bălţatu: Voiam şi fiu pictor – însemnări de artist*, a creionat personalitatea unui pictor moldav mai puţin cunoscut, dar apreciat de colecţionari, proiectând ulterior şi reproduceri ale lucrărilor sale. Prezentarea a avut la bază volumul publicat recent de domnia sa la Editura Junimea *Adam Bălţatu. Voiam să fiu pictor*.

Prof. univ. dr. Cristian-Robert Velescu (UNARTE), cunoscut exeget al operei brâncuşiene, a analizat în *Învăţăturile academice ale Ecorşeului şi extensiile lor în corpul matur al creaţiei lui Constatin Brâncuşi* informaţiile privind geneza *Ecorşeului*, aflate în scrierile lui V. G. Paleolog, potrivit cărora această lucrare de tinereţe se regăseşte în opera de maturitate a lui Brâncuşi. Comunicarea a fost urmată de o serie de imagini evocatoare.

Comunicarea *Doi cineaşti celebri, Jean Negulesco şi Horia Igiroşanu – colegi la Şcoala de Arte Frumoase în anii ’20*, susţinută de dr. Manuela Cernat (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) în care a evocat două figuri din lumea filmului, ambii studenţi ai Şcolii, Jean Negulescu şi Horia Igiroşanu, primul devenit celebru în străinătate, a încheiat prima parte a programului.

În pauză a avut loc, la sala „Theodor Pallady” a Bibliotecii Academiei Române, vernisajul expoziţiei *Studii de atelier la Şcoala de Belle-Arte*. Ea a fost alcătuită de către doamna Cătălina Macovei, împreună cu întreg colectivul Cabinetului de Stampe al Bibliotecii şi domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu. Cu acest prilej au luat cuvântul Cătălina Macovei, şefa Cabinetului de Stampe, domnii Cornel Lepădatu, director adjunct al Bibliotecii Academiei, acad. Răzvan Theodorescu, Cătălin Bălescu şi Adrian-Silvan Ionescu. Un intermezzo muzical la harfă şi vioară a umplut sala cu acordurile baladei lui Ciprian Porumbescu, îmbogăţind caracterul comemorativ al evenimentului cu o tuşă de intimitate şi rafinament. Expoziţia a beneficiat de un catalog ilustrat cu reproduceri ale unor desene de şcoală semnate Cecilia Cutzescu-Storck, Frederic Storck, Camil Ressu, Ion Georgescu etc., al cărui solid studiu introductiv este semnat de dr. Adrian-Silvan Ionescu.

În a doua parte a Conferinţei, prezentarea Cătălinei Macovei, intitulată *Ecourile activităţii didactice asupra operei lui Camil Ressu. Studii academice*, a pornit de la fondurile Cabinetului de Stampe şi s-a axat pe creaţia şi activitatea didactică a lui Camil Ressu, primul rector al Şcolii de Arte Frumoase, şi influenţa acestuia asupra noilor generaţii de artişti. Comunicarea a beneficiat şi de un bogat material ilustrativ.

Dr. Olivia Niţiş (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) a evocat, în *Gen şi emancipare în învăţământul românesc: Cecilia Cuţescu-Storck*, figura unei importante personalităţi artistice, pictor şi cadru didactic al Şcolii, într-o comunicare care a abordat învăţământul artistic românesc din perspectivă feministă. Şi-a încheiat pledoaria proiectând lucrarea lui Alexandru Bănulescu, *Generaţia lui Ştefan Luchian*, în care figura centrală a rectorului Theodor Aman a fost înlocuită, printr-un artificiu modern al graficii pe computer, de cea a Ceciliei Cuţescu-Storck.

Comunicarea dr. Ruxandei Beldiman (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”), *Din istoricul catedrei de Arte decorative a Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti: profesorul George Sterian,* a evocat figura arhitectului George Sterian, primul profesor la catedra de arte decorative din cadrul Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti şi rolul său în consolidarea acesteia şi elaborarea programei. Mai multe imagini au completat prezentarea.

Prima zi a sesiunii a fost încheiată de comunicarea doamnei dr. Ioana Vlasiu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"), *Călătoriile formației artistice. Ștefan Popescu, student la München (1893–1900)*, care a urmărit traseele gândirii și practicii artistice a pictorului Ștefan Popescu, în anii studiilor münchenze și în anii de debut, coroborând fragmente de corespondență cu Alexandru Xenopol și Dobrogeanu Gherea.

Lucrările celei de-a doua zile a Conferinței au fost deschise de comunicarea *Brâncuși și nostalgia originilor: de la scrieri la operă* în care dr. Doina Lemny a propus o inedită conexiune între noțiunile de „dor" și „zbor" în creația lui Brâncuși, pe baza unor fragmente autobiografice și schițe literare brâncușiene aflate în arhiva Bibliotecii Kandinsky a Centrului Georges Pompidou. Expunerea a fost ilustrată cu numărul special al revistei *This Quarter*, din 1925, și fotografiile *Pasării în zbor*, realizate de Brâncuși.

Conf univ. dr. Ioana Beldiman (UNARTE) a urmărit prin comunicarea *Din laboratorul realismului socialist: lucrări de diplomă ale studenților în anii '50* reconstituirea mecanismelor de implantare a ideologiei marxist-leniniste în învățământul artistic, fenomenul tematicii impuse și metoda opresivă a neacordării diplomei de absolvire, unul dintre cazuri fiind cel al artistului Alin Gheorghiu. Au fost prezentate mai multe imagini din arhiva școlii și din aceea a soției pictorului, Anamaria Smighelschi.

Prof. univ. dr. Ruxandra Demetrescu (UNARTE) a dezbătut în comunicarea *De la practica de atelier la „cercetarea artistică" sau despre provocările doctoratului în artele vizuale* problematica doctoratului susținut de artiștii plastici, recent adoptat în învățământul artistic bucureștean, suscitând reflecții asupra domeniilor specifice practicii și teoriei artei.

În comunicarea *Simion Iuca, maestru al gravurii românești*, drd. Virginia Barbu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") a conturat un portret al gravorului și pictorului Simion Iuca, profesorul care a înființat catedra de gravură a Școlii de Arte Frumoase din București, maestrul unor gravori de excepție din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Prezentarea a fost ilustrată cu lucrări aflate la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române.

Dr. Ruxandra Dreptu (Universitatea Spiru Haret) a evocat în *Profesori și studenți la Istoria și Teoria Artei 1971–1975* cadrul și atmosfera studiilor la Secția de Istoria Artei de la începutul anilor '70, punând în discuție rezistența profesorilor și a studenților în fața noii „ere culturale" instaurate în comunism. Pregnanța reconstituirii epocii s-a datorat unui material ilustrativ inedit – notițe și fotografii ale studenților, bibliografii, orare, carnete de note etc.

Conf. Univ. Dr. Adrian Guță (UNARTE) a relevat, în *Foto & Video în Universitatea Națională de Arte București și în arta contemporană românească,* importanța fotografiei și a filmului ca manifestări artistice autonome, de la începuturile lor din anii '70–'80, la explozia „noilor medii" a anilor '90, înființarea Departamentului Foto, Video, Procesare Computerizată a Imaginii și succesele absolvenților acestei secții în era globalizării. Prezentarea a fost bogat ilustrată cu fotografii.

Comunicarea Corinei Cimpoeșu (Muzeul Unirii din Iași), *Pensioane. O imagine asupra învățământului particular din Moldova în 1853*, a adus informații de arhivă privind învățământul particular din Moldova și disciplinele artistice predate în pensioanele moldave la jumătatea secolului al XIX-lea.

Lucrările sesiunii au fost încheiate de dr. Adrian-Silvan Ionescu cu reconstituirea unui episod aspru din istoria învățământului artistic românesc. *Avatarurile Școlii de Belle-Arte din Iași la vreme de război* contextualizează efectele Primului Război Mondial asupra activității artistice din Iași, rechiziționarea localului în primele trei luni ale anului 1917, mobilizarea unor profesori ca Octav Băncilă, sau solicitarea serviciilor în scopuri militar strategice, cum a fost cazul profesorului de perspectivă și desen, A. D. Atanasiu.

În prelungirea atmosferei cu parfum istoric, subliniind importanța reconstituirilor pe baza documentației de arhivă, Doina Lemny a făcut prezentarea pictorului Adam Bălțatu (1899–1979), ale cărui memorii completează portretul personalității artistului și lasă posterității o oglindă a vieții artistice moldave de la începutul secolului trecut. Lansarea volumului *Adam Bălțatu. Voiam să fiu pictor – Însemnări* în sala „Theodor Pallady" a Bibliotecii Academiei Române a încheiat, într-o înaltă ținută, manifestarea celor două zile ale Conferinței *150 de ani de învățâmânt artistic național și Academia Română.*

Virginia Barbu și Ruxanda Beldiman

Paul Vasilescu (1936–2012), expoziție de sculptură, București, Galeria Simeza, mai 2014

Privind retroactiv sculptura lui Paul Vasilescu, cu ocazia expoziţiei postume deschise în luna mai 2014 la Sala Simeza din Bucureşti, impresionează coerența ei şi echilibrul dificil pe care l-a păstrat de-a lungul

unei cariere de câteva decenii, între clasic şi modern, valori considerate îndeobşte antagonice. Paul Vasilescu păstrează legatura cu generaţiile care l-au precedat şi face vizibil un continuum al sculpturii româneşti pe parcursul unei bune jumătăţi de secol. Şi-a încheiat studiile în 1961 la Bucureşti. A fost elevul lui Boris Caragea, după ce trecuse şi prin atelierul lui Constantin Baraschi. Dar nu cei doi sculptori deveniţi artişti oficiali în anii '50 i-au marcat devenirea, ci Gheorghe Anghel a fost invocat ca mentor şi model de urmat. Anghel acreditase în sculptura românească un clasicism de sorginte franceză, foarte preţuit în perioada interbelică, pentru care nobleţea figurii umane pătrunsă de spirit, de valorile interiorităţii, era o normă. Poziţia marginală în care s-a menţinut Anghel faţă de ideologia comunistă şi faţă de corolarul ei cultural, realismul socialist, au impresionat generaţia în căutare de modele care debuta după 1960. Alături de Paul Vasilescu, au existat şi alţi sculptori, printre care Mircea Spătaru, Vasile Gorduz sau Silvia Radu care au fost atraşi de aura personajului Anghel, de intensitatea portretelor sale şi calitatea subtilă a modelajului lor. Prin statuile lui Ştefan Luchian şi Ioan Andreescu, considerate prea „bizantinizante" pe care artistul le-a distrus (una dintre ele avea să fie reconstituită de Doru Drăguşin după 1990) sau prin Nudul de mari dimensiuni care a şocat falsele pudori ale timpului, Anghel s-a plasat într-o rezervă evidentă faţă de exigenţele ideologice ale timpului. Portretele sale interiorizate, care sugerau viaţa sufletească cu o economie de mijloace dificil de descompus în elementele ei constitutive, au fost privite cu atenţie de aceşti tineri sculptori care încercau să evite retorica ideologică.

Un congener al lui Paul Vasilescu, nimeni altul decât George Apostu, a pus întrebarea, la un moment dat, prin anii '60: Cum mai poţi fi sculptor după Brâncuşi? Paul Vasilescu, fără să fie torturat de o astfel de dilemă, a dat un răspuns pe cât de clar pe atât de surprinzător. L-a ignorat pe Brâncuşi. Sensibilitatea sa s-a orientat curajos în altă direcţie.

Ca şi Anghel, Paul Vasilescu a fost în mod esenţial un modelator şi nu un cioplitor. Vechea departajare datorată lui Michelangelo între sculptura prin adăgare, „per via dell pore" şi cea prin sustragere a materiei, „per forza di levar", şi-a păstrat, iată, relevanţa şi în (post)modernitate, în ciuda tuturor valurilor contestatare.

Fie că e vorba de portrete ale contemporanilor, fie de efigii istorice, Paul Vasilescu continuă, aşadar, pentru a o duce mai departe, o tradiţie portretistică locală bine constituită şi de cea mai bună factură artistică. Opera sa portretistică este considerabilă. Dacă aş aminti fie şi numai portretele excepţionale ale lui Nichita Stănescu sau Napoleon Tiron, al lui Hemingway, scriitor foarte citit in anii 60, al lui Bălcescu, conceput cu acelaşi fior de implicare subiectivă ca şi portretele prietenilor şi încă ar fi de la sine înţeles de ce portretul rămâne un gen peren, în ciuda asalturilor unei modernităţi iconoclaste.

Sculptura lui a pendulat între impostarea omului întreg şi fărâmiţarea lui ca sub povara unui destin ineluctabil. Statuile figurilor istorice Petru I Muşat, Basarab I, Alexandru Ioan Cuza, pentru a aminti doar câteva dintre ele, pe care Paul Vasilescu le-a conceput pentru spaţiul urban, au o fragilitate, o graţie nepotrivită cu stereotipul eroului. Desigur, ne aflăm aici în faţa unei intenţii deliberate, programatice. Triumfalismul epocii este contestat de un antieroism flagrant. A fost modul său de a se apropia de istorie, problematică cu care sculptura românească, în scurta ei existenţă de un secol şi jumătate, a fost constant confruntată. Confruntare care nu şi-a pierdut actualitatea nici astăzi.

Figura umană întreagă, poate tot pe urmele lui Anghel, a fost constant o provocare pentru Paul Vasilescu. Marele Nud feminin, armonios fără urmă de calofilie, Maternitatea, temă care prin frecvenţa şi soluţiile ei inedite în opera sculptorului a devenit o marcă personală, se înscriu pe curba cu multe variabile care fuzionează clasicul cu modernitatea în opera lui. Corpul feminin devine un teren accidentat, frământat de forţe telurice. O privire atentă şi cercetătoare poate oricând descifra semne ale dialogului lui Paul Vasilescu cu arta mai veche, arhaică sau cu contemporani, de la Rodin şi Rosso la Giacometti şi Henry Moore.

O suită memorabilă de bronzuri de inspiraţie dantescă pe tema cavalcadei, în care anatomia cabalină şi cea umană se întrepătrund neliniştitor, după o logică personală, trimite la iconografia modernă a „corpului în bucăţi". Echilibrul clasic se rupe aici, lăsând să lucreze forţele ascunse ale materiei animate de anxietăţi şi crize ale identităţii. Sunt himere sui-generis, himerele lui Paul Vasilescu, o replică dată peste decenii altui mare modelator şi inventator de forme care a fost Paciurea.

Sculptura antropocentrică a lui Paul Vasilescu este periodic punctată de cercetări în zona abstractului, ca pentru a demonstra că nu există ireductibilitate între cele două modalităţi de reprezentare. Construcţiile metalice din jur de 1970, alcătuiri fragile şi aeriene, din fire metalice, în registru riguros abstract, reactualizează geometrismul pur al unui anume constructivism care şi-a avut, în arta europeană, momentul său de glorie. Reţelele metalice creează un spaţiu discret vibrant care nu este fără legătură cu modelajul lui

Vasilescu, un tip de modelaj care animă suprafeţele cu o viaţă secretă. Ca şi atunci când modelează, sculptorul lucrează aici cu lumina. La nivel microstructural, materia primă este impalpabilă, este vibraţie. Alte volume abstracte, instalate ordonat pe platforme lucioase de bronz ca într-un tabel al lui Mendeleev, sunt animate de scrupul analitic şi de dorinţa de a atinge un strat elementar al sculpturalităţii. Avem de-a face aici cu o sculpturalitate esenţială, sustrasă oricărei funcţii de reprezentare, cu un fel de abc al modelajului. Dacă cele mai mici unităţi ale limbajului se numesc foneme, îmi permit să numesc aceste reducţii ale sculpturalului sculpteme. Tot sculpteme aş numi şi formele modelate de Paul Vasilescu în ultimul an de viaţă, rămase încă în stadiul de lut nears, adevărat testament al unui sculptor pentru care modelajul a fost mai puţin o tehnică şi mai curând o poetică. Prin grija familiei, aceste haiku-uri sculpturale mai mult decât exerciţii de modelaj, sperăm ca vor fi turnate în bronz, pentru a le prelungi efemera viaţă.

Paul Vasilescu a fost un artist cu prezenţă publică discretă. Tăcerile lui duc cu gândul la un alt mare taciturn, Dimitrie Paciurea. Dar replicile lui ascuţite, tăioase, verdicte fără drept de apel, dezvăluiau un spirit viu şi caustic, puternic ancorat în prezent, a cărui dispariţie o resimţim cu toţii.

Ioana Vlasiu

Expoziția *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*, Muzeul Național de Istorie a României, 15 mai – 24 august 2014

La Muzeul Național de Istorie a României a fost deschisă expoziția *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*. O expoziție de modă și costum are totdeauna un succes asigurat. Publicul este interesat de tendințele vestimentare ale altor vremuri, creatorii de modă contemporani își află în ea surse de inspirație pentru noi colecții, iar scenografii se documentează pentru spectacole sau filme destinate scenei italiene sau marelui și micului ecran.Toți au de învățat din exemplul epocilor trecute!

Pregătirea și aranjarea unei asemenea expoziții este un examen dificil pentru orice muzeograf depășind cu mult, prin complexitate, orice alt fel de manifestare dedicată artelor plastice sau istoriei evenimențiale. Pentru organizarea unui asemenea eveniment sunt necesare nu numai cunoștințe temeinice asupra epocilor istorice și personalităților ce le vor ilustra ci și de economie, dezvoltare industrială și tehnică, societate și cultură în general, arte, în special, gust și educație estetică, stil și curente dominante în plastică, curs monetar, relații comerciale și diplomatice, iconografie și publicistică ușoară (presă, reclame), viață mondenă și viață cotidiană și multe altele pe care nu le mai enumerăm aici. Aceasta pentru că moda unui anumit moment istoric este în strânsă legătură cu toate acestea și dă măsura nivelului de dezvoltare al unei țări și al unei națiuni.

Patria noastră nu posedă un mare muzeu de costum și modă așa cum există în alte ţări europene sau americane. Aceasta chiar dacă, în multe muzee din România, există colecții însemnate de veșminte din diverse epoci, foarte potrivite a furniza o icoană veridică a aspectului străzii din orașele noastre în vremuri demult apuse. Această misiune și-a asumat-o colectivul Muzeului Național de Istorie a României când a programat acest eveniment expozițional.

În vremea dictaturii comuniste, acest domeniu a fost, cu obstinație, eludat în muzeele naționale, județene sau municipale din motive politice și ideologice ușor de intuit: eleganța vestimentară era considerată apanajul claselor exploatatoare, a reprezentanților regimului burghezo-moșieresc. În concepția culturnicilor perioadei respective, numai acei privilegiați beneficiau de fondurile și de timpul necesar pentru a le consacra acestui aspect futil al existenței: stilul șic vestimentar. Societatea urbană era, practic, inexistentă în muzeele de istorie prin expresia ei cea mai elocventă – îmbrăcămintea. Nu același lucru se putea spune despre muzeele de etnografie unde secțiile de port popular erau cele mai dezvoltate și mai spectaculoase. Este drept că România a beneficiat, până târziu, după mijolcul secolului al XX-lea, de o societate rurală bine conservată în matricea tradițiilor, încă neafectată de aculturația ce, în ultimele două decenii ale aceluiași veac, din cauza lipsei materiilor prime și a infuziei masive de produse industriale, de serie, a modificat, radical, economia casnică și, implicit, straiele cu specific regional. Astfel, printr-un program la nivel național, care începea cu desființarea gospodăriei tradiționale prin costrucția de blocuri în care era concentrată populația rurală spre a fi redate agriculturii terenurile eliberate de vechile case și se termina cu îmbăcămintea stas a acelorași locuitori, se căuta distrugerea tradițiilor și nivelarea diferențelor regionale. Dar, din acele muzee, un străin fără cunoștința realităților locale și a rigurozității cenzurii politice, ar fi tras concluzia, total greșită, că aici era o țară eminamente rurală, fără a afla de existența unei puternice societăți urbane, veche de câteva secole.



Fig. 1. Pipiri, secolele XVIII–XIX.

La finele anilor ’80, am practicat o breşă în acest domeniu. Astfel, în 1979, pe când eram muzeograf la Muzeul de Istorie al Municipiului Bucureşti, am valorificat bogatul patrimoniu al acestei instituţii, organizând o mare expoziţie intitulată *Moda Bucureştilor de acum un veac*, deschisă la Sala Kalinderu, ce atunci aparţinea Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu”. Manifestarea s-a bucurat de mare interes atât din partea publicului larg, cât şi din aceea a specialiştilor. Ilustrul profesor Paul Petrescu, cercetător la Institutul de Istoria Artei, a consacrat o elogioasă cronică pentru această expoziţie în paginile revistei „Arta” – care pe acea vreme îşi deschidea, cu munificenţă, paginile istoriei artei vechi şi moderne, nu ca astăzi... – inserată, ulterior, într-un volum în care fuseseră adunate mai multe studii şi articole[1]. Manifestarea a atras atenţia şi arhitecţilor[2]. Şi, pentru că, din punct de vedere muzeografic, era o noutate pe plan naţional o prezentare a felului de panotare şi rezolvare muzeotehnică, mi-a fost solicitat de redactorii utilului periodic „Revista Muzeelor”[3] – publicaţie, din păcate, dispărută în mijlocul celui de-al doilea deceniu al secolului al XXI-lea. Tot în acea perioadă mi s-a făcut cinstea de a-mi fi primit un studiu despre modă şi costum în paginile prestigioasei reviste SCIA[4] ce a constituit debutul meu în această zonă de cercetare. Adina Nanu – care pe lângă istoria artei (materia la care o avusesem şi noi profesor) mai preda şi istoria costumului, pentru care avea o deosebită pasiune şi elaborase deja un manual ce îşi păstrează încă actualitatea[5], aşa cum o arată o reeditare recentă[6] – şi-a adus, de mai multe ori, studenţii şi a predat în respectivele săli, folosind exponatele

[1] Paul Petrescu, *Moda acum un veac*, în „Arta”, nr. 5–6/1979, p. 68–69; idem, *Moda bucureştenilor în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Arcade în timp*, Bucureşti, 1983, p. 337–339 .

[2] Arh. Ana Vasilache, *Expoziţia „Moda Bucureştilor de acum un veac”*, în „Arhitectura”, nr. 1–2/1980, p. 173–175.

[3] Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziţia „Moda Bucureştilor de acum un veac”*, în „Revista Muzeelor şi Monumentelor – Muzee”, nr. 9–10/1979, p. 153–157.

[4] Idem, *Moda secolului al XIX-lea românesc*, în SCIA-Ap, tom 28/1981, p. 95–121.

[5] Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, Bucureşti, 1976.

[6] Idem, *Artă, stil, costum*, Bucureşti, 2007.

ca material didactic de primă mână. Regizorul Adrian Petringenaru turna atunci filmul *Rug și flacără* și a venit la expoziție să se documenteze, împreună cu echipa de scenografi și pictori, după care a împrumutat mai multe obiecte ce-i erau necesare la completarea ținutelor diversor personaje. Dat fiind că expoziția a avut așa o mare căutare, fiind itinerată și în provincie (Constanța, Bacău), conducerea muzeului ne-a solcitat să o reluăm și să adăugăm piese noi. Așa a luat naștere, în vara anului 1989, complexa prezentare de la Casa Centrală a Armatei (actualmente Cercul Militar Național), așezată sub genericul *Tezaur de civilizație bucureșteană*[7], unde, pe lângă piesele din vestimentația urbană a anilor de după modernizare (1830–1840), au figurat și altele care aparțineau perioadei fanariote, mult influențate de Orient. În sfârșit, în 1990, am considerat că venise timpul să fie investigat și restituit publicului, într-un discurs închegat și bine susținut de exponate de valoare, încă nescoase la lumină din adâncul bogatelor depozite, fastul aulic și cromatica aprinsă a vestimentației din veacul fanariot. Astfel, am organizat, tot la Muzeul Municipal, expoziția *Fermenea și biniș. Culorile modei urbane 1750–1830*[8], ce a fost deschisă pe parcursul întregului an. Anul următor, am fost contactat de o instituție americană de profil, Kent State University Museum din Kent, statul Ohio, ce dorea să facă o mare expoziție în care să fie prezentată istoria vetimentației românești din toate mediile și din toate straturile societății. Vernisată în toamna lui 1991, *Expoziția românească. Două sute de ani de costum și artă*[9] a putut fi vizitată până în toamna anului următor când a fost mutată, într-o variantă redusă, la Washington D.C., în sălile de la Visitors Center (Centrul Vizitatorilor) al Fondului Monetar Internațional[10]. Muzeul Municipal, care deține, poate, cea mai bogată colecție vestimentară din întreaga țară, a mai organizat, ulterior, câteva expoziții în aceași formulă, excelând însă în piese din intervalul 1880–1940. Una dintre ele a fost organizată în Italia, la Accademie di Romania, în 1994[11].

În 2004, la Complexul Muzeal Național „Molova" din Iași, s-a deschis, în Sala Voievozilor din Palatul Culturii, expoziția *Modă și sociabilitate în veacul al XIX-lea*, în care erau reunite obiecte din patrimoniul instituției organizatoare și de la mai multe alte muzee ale țării[12].

În ultimul deceniu, Adina Nanu, posesoarea unei fabuloase colecții de costum orășenesc, a făcut publică, prin mai multe manifestări organizate, uneori, în spații neconvenționale, această valoroasă moștenire culturală ce acoperă o perioadă de peste 100 de ani: la Centrul Cultural al Primăriei Sectorului 1, în sala „Dialog" a Primăriei Sectorului 2, la Galeria UNARTE, într-un hangar-depozit din Regie sau la Muzeul Național al Satului „Dimitrei Gusti", ea și-a prezentat și „povestit" obiectele încărcate de amintiri duioase, conferite de posesorii temporari ce, prin ele, își recapătă conturul, întorcându-se din negura trecutului[13].

În 2010, în orașul de sub Tâmpa, s-a deschis Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, care deține și prezintă o importantă colecție de veșminte orășenești purtate în Transilvania[14].

Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova din Ploiești deține o suită de anterie și alte piese din inventarul toaletei fanariote ce, din anul 2012, au fost puse în valoare în câteva manifestări de la sediul central sau de la Casa Hagi Prodan ori de la Conacul Bellu din Urlați.

Expoziția de față evidențiază rafinamentul societății urbane românești pe parcursul a 600 de ani. Câteva piese excepționale de broderie și croitorie din secolul al XVII-lea, descoperite în săpături arheologice efectuate în lăcașuri de cult, la necropola unor mari boieri din Țara de Sus (Probota), oferă măsura fastului aulic de la curțile domnești. O suită de fabuloase anterie de cutnie și cepchene cu ceaprazuri de fir, datând din veacul fanariot,

---

[7] Elisabeta Drăgan, Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziția „Tezaur de civilizație bucureșteană"*, în Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzee", nr. 9–10/1989, p. 18–29.

[8] Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziția „Fermenea și biniș. Culorile modei urbane 1770–1830*", în „Revista Muzeelor", nr. 11–12/ 1990, p. 9–16.

[9] Maria Blaser, *Romanian Relics*, în „Daily Kent Stater", no. 31, Kent, October 24, 1991; Dotty Lane, *New K.S.U. exhibit unveils Romanian history, culture*, în „Recorder-Courier", Ravenna-Kent, October 27, 1991; Adrian-Silvan Ionescu, *Expoziția românească din Kent, Ohio*, în „Revista Muzeelor", nr. 4/1992, p. 28–31; idem, *Două sute de ani de costum românesc*, în „Lumea liberă românească", nr. 164, New York, 23 noiembrie 1991.

[10] Catrinel Vlad, *Cea mai mare expoziție românească în S.U.A. din 1939*, în „România Liberă", nr. 802 (14836)/19 noiembrie 1992; Mircea Podină, *Evenient cultural românesc la Washigton*, în „Curierul Național", nr. 520/21 noiembrie 1992; Gabriel Giurgiu, *Arta medievală românească la mare preț în S.U.A.*, în „Evenimentul Zilei", nr. 131/21 noiembrie 1992; Liana Cojocaru, *Expoziția românească la Washington – un succes cultural*, în „Meridian", 22 decembrie 1992; Cornel Dumitrescu, *Expoziția românească la Washington*, în „Lumea liberă românească", nr. 217, New York, 28 noiembrie 1992.

[11] Elisabeta Drăgan, Monica Maria Lupșor, *Frammento ambientale. Bucarest del XIX secolo*, catalog de expoziție.

[12] Adrian-Silvan Ionescu, *Fastuoasele mode ale veacului al XIX-lea*, în „Observator Cultural", nr. 241/5–11 octombrie 2004, p. 17.

[13] Adina Nanu, *Retro. Colecția de costume Adina Nanu*, București, 2008.

[14] Ligia Fulga, *Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului*, Brașov, 2010.

continuă călătoria prin reședințele protipendadei locale. Acordurile cromatice din acel timp erau pline de rafinament și încântau prin strălucirea lor pe toți călătorii străini ajunși pe meleagurile noastre. Pentru că aici se producea un melanj între moda stambuliotă și cea occidentală, jupânesele și jupânițele moldo-valahe nefiind insensibile la curentele în vogă la Paris sau Viena, chiar dacă, în pofida averilor competitive, nu puteau – tot din considerente politice – să se împopoțoneze cu peruci pudrate și rochii cu panere, ca ducesele și contesele de la curțile Bourbonilor sau ale Habsburgilor. Așa cum nota un britanic trecător pe aici: „Folosința costumului Europei civilizate ar fi considerată [de guvernul otoman] o inovație la fel de primejdioasă ca și adoptarea celor mai luminate vederi de politică modernă”[15]. Dar boieroaicele știau să își garnisească toaleta cu articole aduse din acele țări, care le dădeau un aer foarte original.



Fig. 2. Ipingea de surugiu, secolul al XIX-lea.

[15] William Macmichael, *Journey from Moscow to Constantinople in the years 1817, 1818*, London, 1819, p. 119.



Fig. 3. Uniformă de ministru plenipotențiar.

Când, după 1830, s-a făcut pasul major către modernizare și europenizare, doamnele românce nu erau cu nimic mai prejos față de contemporanele lor și, tot ce era nou în Orașul Luminilor, ajungea, cu grăbire, la București, la Iași și în orașele mai însemnate ale provinciei – aspect sesizat, cu mult entuziasm, de aceiași oaspeți veniți din Apus, care se simțeau ca acasă în strălucitoarele saloane unde erau primiți.

În vitrinele de la Muzeul Național de Istorie a României, evident, preodminau piesele de mare gală – rochiile și pelerinele de bal, fracurile, țilindrele, uniformele diplomatice sau cele de mare ținută ale militarilor de diverse grade – purtate mai rar și, în consecință, păstrate mai bine decât acelea care se uzau prin folosință curentă. Apoi, se găseau frecvent toaletele tinerelor debutante, ce erau tezaurizate în cuferele sau șifonierele familiei ca amintiri ale primului bal sau a prezentării la Curtea Princiară/Regală. Purtătoarea crescând, rochia, boneta, pantoful sau capa nu mai corespundeau cu talia acesteia, dar părinții și ea însăși nu se îndurau a sacrifica delicata toaletă încărcată de suvenirurile primului vals pentru a folosi dantelele sau mătasea la o altă rochie ori, pur și simplu, demodându-se, să o dea spre purtare cameristelor sau femeilor de servici. În expunere, atrăgea atenția a minusculă pereche de pantofi din catifea vișinie brodați cu fir metalic și perluțe – lungimea lor era de... 12 cm! Este greu de crezut că aceștia au fost purtați vreodată de cineva cu un picior la fel de mititel ca al Cenușăresei, dar unele urme de uzură arată că au fost, totuși, încălțați de o delicată copilă de boier.



Fig. 4. Rochia principesei Maria.

O „paradă” de fracuri de miniștri plenipotențiari, cu abundente broderii de fir auriu pe piept, guler, manșete și la cozi, și bicornurile aferente, cu gansă brodată cu fir pe catifea neagră și pene albe de struț pe margini, oferea un excurs în istoria diplomației românești. Puteau fi astfel admirate uniformele lui Nicolae Kretzulescu, Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Alexandru G. Florescu, Theodor Emandi, Nicolae Titulescu și Nicolae Petrescu-Comnen. Lângă toate era alăturată și fotografia posesorului, purtând-o cu demnitate și eleganță. În preajma acestor exponate te-ai fi putut crede la o recepție dată de vreo ambasadă ori la Balul Curții Regale! Dar erai rapid readus la realitate îndreptându-ți atenția la altă vitrină unde se afla celebra pelerină albă purtată de Ion Heliade Rădulescu, poetul, gazetarul și revoluționarul de la 1848 –

articol vestimentar ce i-a adus suspiciunile și criticile camarazilor de luptă ce-l acuzau că ar intenționa să se urce pe scaunul domnesc pentru că, în veacul fanariot, albul era nuanța rezervată pentru straiele hospodarului. Iar el, învăluindu-se în acea pelerină romantică, era bănuit că pregătește publicul pentru momentul când se va încorona ca prinț domnitor.



Fig. 5. Toaletă purtată de Lucia Sturdza Bulandra.

În punctul central al galeriei, au fost plasate tronurile regelui Carol I și al reginei Elisabeta. În vitrine apropiate, se aflau câteva dintre tunicile Marelui Căpitan ca și ale urmașului său, regele Ferdinand I cel Leal, făuritorul României Mari și două toalete ale consoaretelor lor. Alte câteva uniforme purtate în oștirea română de la Alexandru Ioan I – începând chiar cu tunica sa de maior de lăncieri moldoveni – la regele Carol al II-lea, completau prezentarea. Au fost alese piese ce au aparținut unor personalități marcante precum Alexandru Candiano-Popescu – capul revoluției de la Ploiești, devenit, prin abilitatea capului țării de a-și apropia dușmanii, aghiotant regal –, dr. Carol Davila, Ecaterina Teodoroiu, generalii David Praporgescu, Constantin Prezan, Alexandru Averescu, Eremia Grigorescu și chiar de la marele prieten al românilor, Henri Mathias Berthelot, comandantul Misiunii Militare Franceze (1916–1919).

Deoarece clasele de jos aveau o garderobă redusă și o purtau până la totală uzare, este de înțeles că, în muzee, nu se găsesc, decât arar, haine de târgoveți, negustori sau meseriași. O excepție o constituie straiele colorate ale surugiilor, bravii și pitoreștii călăreți ai atelajului căruței de poștă, care figurau și în expoziția de față: o ipingea cu glugă, o ghebă scurtă și pantaloni cu jambiere. Pe lângă acestea mai era un caftan de catifea și o șapcă de muscal, proprietar și conducător de birjă de piață.

Pentru ca tabloul modei să fie complet, nu au fost uitați nici reprezentanții teatrului liric sau dramatic ale căror costume de scenă sau toalete personale și-au găsit locul cuvenit: o jachetă de catifea cu pasmanterie fină și un evantai al Adelinei Patti, o cunună de lauri oferită de publicul brazilian marii soprane Haricleea Darclée, două toalete ale Luciei Strudza-Bulandra, mantia domnească purtată de Constantin I. Nottara când interpreta rolul lui Ștefan cel Mare din piesa *Apus de soare*, fracul lui Ion Finteștieanu și smokingul lui Ștefan Bănică. Departe de a fi fost dictată de vreo modă, ci doar de necesitatea adaptării la condițiile aspre ale Antarcticei unde a făcut cercetări în echipa științifică a navei „Belgica”, *parka* lui Emil Racoviță era expusă într-o vitrină. Prin prezentarea acestei haine simple, dar comodă și călduroasă, alături de piesele marii eleganțe mondene i se aducea omagiul cuvenit marelui explorator.

Un cuvânt se cuvine a fi spus și despre „arhitectura” foarte inspirată a expoziției, cu vitrine neadosate peretelui, ce puteau fi înconjurate și astfel dădeau posibilitatea publicului să vadă veșmintele din toate părțile, să admire croiul și ornamentele în toată splendoarea lor.

Un foarte elegant catalog bilingv (română și engleză), bine ilustrat și cu studii de înaltă ținută științifică, a fost editat cu acest prilej[16]. Pe lângă fișele de obiect, foarte riguros elaborate, mai conține un util glosar de termeni specifici modei.

După vizitarea expoziției *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*, savurând încă trăirile estetice suscitate de această călătorie în vremuri cu oameni eleganți și plini de gust, nu puteai să nu parafrazezi o veche zicală românească și să nu murmuri, cu un zâmbet: „Zi-mi cum te îmbraci, ca să-ți zic cine ești!”

Adrian-Silvan Ionescu

Epoca Biedermeier în Țările Române (1815–1859). Muzeul Național de Artă, București, 6 decembrie 2013 – 27 aprilie 2014

Prima jumătate a secolului al XIX-lea, perioada istorică aleasă spre investigare de către autoarele expoziţiei şi catalogului, Mariana Vida şi Elena Olariu, perioadă de deschidere spre valorile occidentale şi de răsturnări pe toate planurile, nu pare să fie dintre cele mai atrăgătoare pentru istoricii de artă. Tocmai de aceea efortul de a revizita producţia artistică în mare parte datorată unor artişti străini, în trecere prin ţările române sau stabiliţi aici, este demn de tot interesul. Expoziţia şi-a propus să pună în valoare fondul de lucrări, foarte bogat, al muzeului, doar în parte cunoscut, numeroase lucrări fiind acum pentru prima oară expuse public.

Titlul expoziţiei, implicit al catalogului, care plasează toată această producţie sub semnul Biedermeier, este o provocare şi deschide, desigur, calea unor întrebări privind legitimitatea acestei opţiuni. Tocmai de aceea primul text din catalog, semnat de Mariana Vida, discută conceptele care sunt asociate în mod curent cu această perioadă în istoriografia occidentală, utilizate, fireşte, şi de istoriografia de artă românească – clasicism, neoclasicism, romantism, istorism – dar care nu îşi găsesc aşa cum s-a constatat adeseori corespondentul în realităţile româneşti. Atenţia acordată de autoare conceptului de Biedermeier vine ca urmare a reevaluării sale în istoria artei, mai ales, central europene, a atribuirii unor semnificaţii mai largi şi, aş zice, al scoaterii lui dintr-o zonă a valorilor minore, prin rediscutarea relaţiilor cu neoclasicismul, romantismul şi realismul. Este mai puţin un criteriu stilistic şi mai degrabă unul integrator, legat de modernizarea vieţii urbane şi democratizarea culturii. A cuprins toate genurile artei, desemnând un stil de viaţă, mai mult decât unul strict artistic, cum se va întâmpla nu mult mai târziu cu Judendstil-ul. Tocmai de aceea expoziţia cuprinde şi o secţiune de arte decorative, care sugerează existenţa cotidiană în epoca Biedermeier. Autoarea propune în ceea ce priveşte arta din ţările române, o periodizare în interiorul primei

[16] Cornel Constantin Ilie (coordonator), *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2014, Cuvânt-înainte de Ernest Oberländer-Târnoveanu și studii de Adrian-Silvan Ionescu, Cristina Anton-Manea, Șerban Constantinescu, Raluca Velicu și Dorina Tomescu.

jumătăți a secolului, prima de la 1815 la 1830, când are loc un proces accentuat de laicizare a picturii, la care participă atât zugravi de biserici autohtoni care se adaptează noilor cerințe, cât şi artişti străini. Între 1830 şi 1848, este plasat momentul de maturitate, urmând apoi un deceniu de declin a cărui limită este anul 1859.

Studiul Elenei Olariu *Statutul femeii din Țările Române în epoca Biedermeier* a fost, presupun, stimulat de prezența copleşitoare a portretelor feminine, unele dintre ele, perpetuând chipuri de femei cu o personalitate ieşită din comun, pe care pictorul, nu odată anonim, a reuşit să le reprezinte pregnant. Cercetarea întreprinsă de autoare furnizează date interesante despre o anume independență economică pe care femeile înstărite o aveau, drepturile pe care le aveau în ceea ce priveşte administrarea dotei, ce le asigura privilegii şi o anume putere în cuplu.

Catalogul conține fişe muzeografice ale fiecarei lucrări din expoziție, unele cu comentarii extinse acolo unde documentația a permis-o sau unde cercetarea a scos la iveală date noi, care au permis ipoteze privind fie identificarea pictorului, fie a personajului. Pe lângă cele două autoare au redactat comentarii Costina Anghel, Elena Dobre, Carmen Tănăsoiu şi Emanuela Cernea. Astfel de identificări interesante sunt propuse, de pildă, în fişele cu numerele 19, 34, 53, 92, 94, 155, 156. În ceea ce priveşte portretele lui C. A. Rosseti şi al soției sale (nr. 161, 162) ar fi putut fi evocată şi interesanta scrisoare[1] a lui C. A. Rosseti din 24 decembrie 1876, în care acesta se lansează într-o descriere de o minuțiozitate maniacală a camerei lui şi a tablourilor ce le conține, adevărat panteon revoluționar, în care întreține cultul propriei individualități şi al revoluției.

Alt aspect important pe care expoziția îl scoate în evidență este preponderența portretului, față de alte genuri artistice şi funcția sa ideologică în această perioadă. Cele şapte secțiuni tematice ale expoziției ordonează diversitatea problematicii artei epocii şi articulează un discurs convingător. Binevenită pentru a înțelege statutul artistului la acel moment şi modalitățile de formare a artistului modern mi se pare şi mica secțiune de copii după clasici, cu lucrări de Petre Mateescu, Mişu Popp, Carol Wallenstein, Petre Alexandrescu, lucrări de o factură remarcabilă, unele dintre ele, complet necunoscute publicului.

Catalogul mai cuprinde un foarte util Dicționar de artişti, o Cronologie semnificativă şi foarte minuțios întocmită şi o Bibliografie.

Prin seriozitatea cercetării întreprinse, expoziția aceasta contribuie la repunerea în discuție a unei epoci pasionante a istoriei şi culturii româneşti, oferind amatorilor de secol XIX, şi nu numai, întâlnirea cu numeroase lucrări neştiute sau uitate.

Ioana Vlasiu

Expoziția *Truth and Memory*, Imperial War Museum, Londra, 19 iulie 2014 – 8 martie 2015

Cu ocazia inaugurării Galeriilor Primului Război Mondial de la Imperial War Museum din Londra, la unul dintre etajele superioare ale impozantei clădiri, s-a deschis expoziția *Truth and Memory* (Adevăr și memorie), în care sunt prezentate 120 de opere de artă din patrimoniul instituției menționate. Selecția a fost foarte riguroasă, iar muzeografii au fost supuși la un efort major de renunțare la multe dintre piesele ce ar fi meritat a figura pe simeze: din însemnata colecție de artă ce însumează 3 613 obiecte (509 picturi, 1 775 desene, 1 317 gravuri, 12 sculpturi) au rămas doar cele mai reprezentative pentru tematica stabilită. În vremea când au fost executate – a doua decadă a secolului al XX-lea – care coincidea cu revoluția artei moderne, stilul de tratare al unei picturi cu tematică istorică și războinică se modificase radical față de perioada anterioară când compozițiile bataillíste erau în mare vogă. Epoca impunătoarelor tablouri cu șarje de cavalerie sau asalturi năvalnice la baionetă, cu generalii călări în primele rânduri ale atacanților și profuzie de obositoare detalii de uniformă și armament, trecuse demult. Păreau prăfuite marile pânze ale lui Gros, Gerard, Vernet și Meissonier, care glorificau victoriile lui Napoleon pe câmpul de luptă, ori cele dedicate bătăliilor din Războiul Crimeii de Langlois, Pils, Lady Butler și, din nou, Vernet ori acelea în care Detaille și De Neuville au preamărit și nemurit eroismul soldaților francezi din nefastul Război franco-prusian din 1870, iar Anton von Werner a exacerbat bravura și destoinicia militară a nației germane. Pe lângă faptul că acuma artiștii erau ei înșiși combatanți – ceea ce nu fuseseră pictorii generațiilor anterioare,

[1] *C. A. Rosetti către Maria Rosetti. Corespondență*, vol. II (1871–1876), ediție de Matin Bucur şi Neonila Onofrei, Bucureşti, 1990, p. 187–188.

exceptându-i doar pe Gerard și pe Langlois care erau militari de carieră – ori fuseseră trimiși să se documenteze pe front, alături de soldații de rând, și văzuseră adevărata față, hâdă, terifiantă, a războiului, ei stăpâneau cu totul altă sintaxă plastică decât înaintașii și urmăreau cu totul alte finalități în lucrările lor: nu evidențierea conflictului armat ca formă de câștigare a laurilor izbânzii și a râvnitelor decorații pentru bravură, ci o mare dramă a umanității, un focar de molime, foamete, distrugeri și moarte. Personajele nu mai erau surprinse în sublimul apoteozei victoriei, ci în mizeria tranșeelor pline de glod, înconjurate de cadavre în putrefacție și de resturi de material și echipament. Detaliile sunt eludate pentru a fi evidențiate efectele cromatice ale turbionului luptei și norilor de fum produși de artilerie. Pictura *A Bursting Shell*, semnată de C. R. W. Nevinson, este executată, în 1915, sub semnul orfismului: un nucleu strălucitor care glisează spre degradeuri către margini, urmând o elegantă formă de cochilie de numulit (Fig. 1). Peste lumina strălucitoare se suprapun, cu sensuri concentrice, agresive, unghiurile negre ale spărturilor produse de deflagrație. Fragmente de pavaj, de zidărie și grilaje sunt răspândite în jur. Pe lângă efectul puternic asupra ochiului produs de nuanțele contrastante pictura lui Nevinson este și creatoare de sinestezii, reverberația sonoră a năprasnicei detunături fiind perfect sugerată. Alte compoziții ale artistului sunt mai conectate la cubism: în *La mitrailleuse* (1915) și *French Troops Resting* (1916), chipurile servanților mitralierei sau ale soldaților francezi la odihnă par tăiate în lemn, în planuri largi, simple, reducând totul la forme elementare din geometria în spațiu. Extenuare, deprimare, dezumanizare, îndârjire, stoicism sunt imprimate în trăsăturile pietrificate ale militarilor care își fac, mecanic, datoria. Ei s-au transformat într-o anexă a armei, într-un angrenaj de dare a focului, de trimitere a morții înspre liniile inamice: brațele angulare, încleștate pe mitralieră par din același metal din care este făcută țeava, casca de oțel face corp comun cu figura, un cadavru căzut lângă trăgător are aspectul unei cutii de tablă ciocănită, grinzile adăpostului și împletitura de sârmă ghimpată de deasupra ambrazurii fărâmițează peticul de cer albastru ce plutește peste ei. Tot un cer de sineală brăzdat de câțiva nori cirus apare și în pictura lui John Nash, intitulată *Oppy Wood, Evening*, ce prezintă o tranșee și intrarea într-un adăpost, totul surmontat de o pădure cu trunchiurile ciuntite de tirul artileriei. Iluzia unui peisaj agreabil, pașnic, este risipită de aspectul sinistru al arborilor fără crengi, retezați, morți, ce-și înalță, ca o rugă, resturile spre tării. Ironia mușcătoare a lui Nash răzbate din titlul *We are Making a New World* (1918), ce este un peisaj răvășit de lupte, cu aceiași copaci retezați de proiectile, cratere de obuze, noroi și sârmă ghimpată peste care, la orizont, răsare un soare alb ale cărui raze dau contururi spectrale volumelor moi, organice, ale naturii distrusă de om. Totul este pictat în tonuri mohorâte de ocru, gri și brun.

Cubismul și futurismul fuzionează în pânza *A Battery Shelled* de Percy Windham Lewis, unde soldați filiformi, de consistența unor mănunchiuri de chibrituri, viermuiesc în interiorul unei fortificații, cărând obuze din depozitul de muniții și grăbindu-se a se pune la adăpost de tirul dușman. Coloane de fum negru-brun, de structură lemnoasă, cu muchii și planuri, se ridică din diverse părți ale frontului.

Pe data de 15 iulie 1916, plasticianul Muirhead Bone a fost primul artist oficial de front acreditat pe lângă trupele beligerante. A lucrat, în special, în zona Somme, iar desenele i-au fost publicate, în scop propagandistic, sub titlul *The Western Front*, într-o serie de 10 mape. Această publicație a fost urmată de fasciculele *British Artists at the Front* unde au fost difuzate operele altor artiști trimiși pe front: Eric Kinnington, John Lavery, deja menționatul Nevinson și William Orpen. Poate cel mai prolific și de succes artist de front a fost Orpen, onorat cu gradul de maior și înobilat. Fără a părăsi naturalismul și a se avânta în experimentarea manierelor moderne, ca alți colegi, Sir William a migrat de la portretul, aproape clasic, de tineri piloți, imortalizați în mărime naturală, și de la false naturi statice încărcate de mesaje lugubre, în care apar hârci și ciolane (*Thiepval*) spre teme biblice adaptate la realitățile războiului (*Adam and Eve at Péronne*). Chiar dacă abordează asemenea scene dramatice, paleta sa este foarte luminoasă, pastelată, diafană, contrastând flagrant cu subiectul. Sub o arcadă, în fața ruinelor unei case de țară, un soldat britanic, îcovoiat sub greutatea raniței din spinare și sprijinit în pușcă, își ia bun rămas de la o tânără franțuzoaică, încălțată cu saboți, cu șorțul dinainte și un coș pe braț, ce-i oferă un măr ca dar de despărțire și aducere aminte în *Adam și Eva la Péronne* (Fig. 2). Scena ar putea fi de o duioșie copleșitoare dacă Orpen nu ar strecura o sugestie tulburătoare: tânăra pare gravidă, iar soldatul, cu casca în formă de farfurie mult trasă peste ochi, pare a fi mai interesat de nurii țărăncuței și deloc de gestul ei delicat de a-i oferi un desert pentru drum. Aceeași detașare și indiferență date de obișnuința cu exploziile reiese și din compoziția *Bombing. Night*, unde un soldat cu o expresie neutră ține în brațe un copil rănit la cap și protejează o femeie cu un plod la piept, în vreme ce o bătrână gârbovită se aține pe lângă un perete, iar o femeie mai tânără își acoperă fruntea și ridică un braț, a disperare la explozia produsă în afara cadrului dar care luminează noaptea ca în miezul zilei. Efectele

de lumină sunt bine susținute de exersatul artist. Dar Orpen nu s-a limitat doar la aceste chipuri anonime, ci, redutabil portretist, și-a imortalizat propriile trăsături în ținuta sa de campanie, cu cască și carentul de schițe în mână ori încotoșmănat într-un cojoc de oaie, cu chipul decupându-se pe un fundal liniștit de No-Man's Land, în care se observă mormântul sumar săpat al unui soldat căruia i-au rămas picioarele afară din pământ (Fig. 3). Fața-i e umbrită de casca lăsată pe frunte, dar în acea umbră lucesc niște ochi sfredelitori, de un albastru intens. Artistul a fost și subiect de caricatură pentru un desen umoristic al lui Max Beerbohm ce l-a figurat luând crochiuri în nelipsitu-i carnet într-un lagăr de prizonieri germani, niște namile, care îl privesc intrigați și comentează: „Hai să discutăm pe larg cum vine asta că un artist atât de cultivat nu adoptă insuficient lăudatul cubismus" – ironie colegială la adresa declaratei cantonări a lui Orpen în naturalism, cu olimpiană ignorare a curentelor la modă (Fig. 4). Nici el nu s-a cruțat și, într-un desen în peniță, și-a ridiculizat poziția – atât de invidiată de alții – de artist oficial de front, lucrând sub ploaia de șrapnele, cufundat în glod până la jumătatea gambei, rebegit de frig și tremurând de frica exploziilor în vreme ce, prin spatele său, se scurge o coloană de prizonieri nemți cu mâinile ridicate și bonete caraghioase, ca de bucătari, escortați de un soldat britanic. Una dintre lucrările zguduitoare ale lui Sir William se numește *Blown up* (Explodat sau Aruncat în aer) și arată un soldat foarte slab, pe care atârnă câteva zdrențe de uniformă deși casca-i e intactă, iar în mâini încă ține pușca, dar nu ca pe o armă cu care să atace ori să se apere, ci, elegant, de parcă ar fi un instrument muzical, cu coarde. Are un cap ciudat, de elf, cu niște ochi migdalați și abia întredeschiși, ca într-o transă. Publicul a crezut că opera era rodul fanteziei plasticianului, dar el chiar întâlnise un asemenea soldat, aproape gol, cu bocancii sparți și o singură moletieră abia înfășurată pe una dintre pulpe, rătăcind pe front, șocat de bombardament și de faptul că era singurul supraviețuitor al unității sale. A folosit această emblemă himerică a războiului în compoziția sa *To the Unknown Soldier in France*, plasând două siluete identice de soldați șocați de-o parte și de alta a sicriului acoperit cu drapelul național (Union Jack), așezat pe un coridor al fastuosului Versailles. Deasupra celor doi militari zburau doi amorași ce-i înlănțuiau pe eroi cu o ghirlandă de verdeață ca în triumfurile antice. Deși de mici dimensiuni, la fel ca majoritatea lucrărilor sale de pe front, pictura este de o deosebită monumentalitate. A fost expusă, cu mare succes, la Royal Academy, în 1923, iar publicul i-a acordat votul de „pictura anului". Dar muzeul cu profil militar pentru care fusese executată nu a agreeat licențele artistice și a acceptat pânza abia în 1928, după ce autorul a șters pe cei doi militari cu mințile tulburate și pe cei doi putti renascentiști (Fig. 8).



Fig. 1. C.R.W. Nevinson, A Bursting Shell, ulei pe pânză, 1915, Imperial War Museum.



Fig. 2. William Orpen, Adam and Eve at Péronne, ulei pe pânză, 1918, Imperial War Museum.



Fig. 3. William Orpen, Autoportret, ulei pe pânză, 1917, Imperial War Museum.

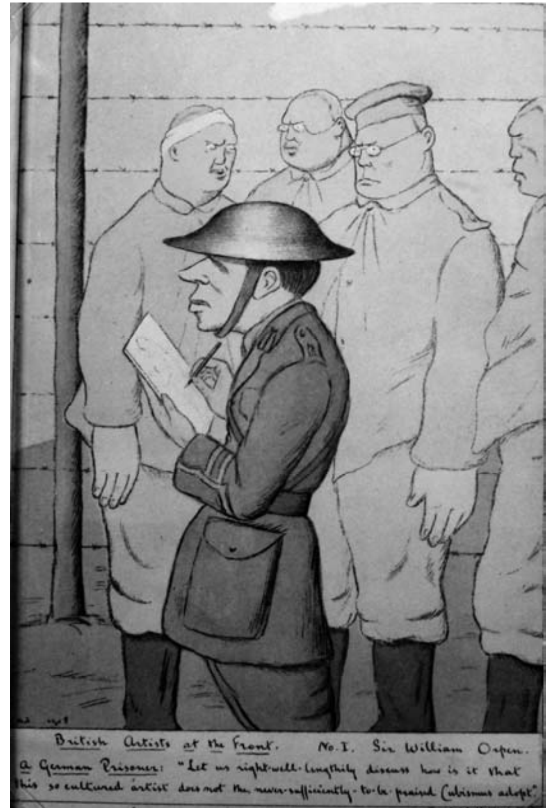


Fig. 4. Max Beerbohm, british Artists on the Front, No. 1, Sir William Orpen, lithograhie, 1918, Imperial War Museum.



Fig. 5. Percy Delf Smith, Death Awed, Imperial War Museum.



Fig. 6. Percy Delf Smith, Death Ponders, Imperial War Museum.



Fig. 7. John Singer Sargent, Gassed, Imperial War Museum.

John Singer Sargent, celebrul portretist american al mondenității, care-și împărțise viața între Paris și Londra, a primit comanda de a face o lucrare de mari dimensiuni. Era prea bătrân ca să mai meargă pe front, ca artist special, așa că a ales un subiect menit să tulbure privitorul și să-i suscite compasiunea pe care-l putea găsi în fotografiile reporterilor de război. Nu este o scenă de luptă, care să impresioneze prin eroismul celor angajați în încleștare și care i-ar fi prilejuit exploatarea cunoștințelor anatomice și de expresivitate a fețelor de care era capabil. Dimpotrivă, lucrarea este destul de statică și arată o coloană de soldați scoși din luptă în urma atacului cu gaze ce i-a orbit: legați la ochi, ei înaintează, cu pas nesigur, conduși de un sanitar. Spre a putea păstra formația se țin cu mâinile unul de umărul sau ranița celui de dinaintea sa. Oricare cunoscător al istoriei artei își dă seama că sugestia i-a fost oferită autorului de *Parabola orbilor* de Pieter Bruegel, a cărei temă a actualizat-o.



Fig. 8. William Orpen, To the Unknown Soldier in France, Imperial War Museum.

Tot un subiect drag maeștrilor din Renaștere a abordat Percy Delf Smith în suita sa de stampe *The Dance of Death* din 1919. El nu a beneficiat de statutul de artist de front, ci și-a slujit patria în trupele de pușcași marini regali dar a avut timp să dea frâu liber imaginației și să deseneze ceea ce, după încheierea ostilităților, a adunat în acea mapă cu 7 gravuri în tehnica *point seche*. La fel ca în xilogravurile lui Holbein, Moartea cea hâdă se arată peste tot unde viața arată vigoarea: pășește alături de trupele care mărșăluiesc spre front, îl îndeamnă pe infanteristul ce se aruncă înainte, cu baioneta îndreptată spre inamic, se minunează la vederea unor bocanci în al căror interior mai sunt picioarele retezate ale fostului purtător.

Expoziția *Adevăr și memorie*, deschisă la Imperial War Museum în inervalul 19 iulie 2014 – 8 martie 2015, este un esențial adaus la Galeriile Primului Război Mondial, proaspăt inaugurate în acea instituție muzeală de prestigiu a Marii Britanii. Ea contribuie la înțelegerea marii tragedii care a zguduit umanitatea între 1914 și 1918 și care s-a repercutat asupra creativitiții artiștilor, fie ei plasticieni, scriitori, muzicieni sau cineaști. „Generația pierdută” se regăsește, cu pregnanță, pe simezele muzeului militar londonez.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Lee Miller: A Romanian Rhapsody*, Centrul Cultural Românesc/Fundația Rațiu, Londra, 10 iulie – 17 august 2014

La Centrul Cultural Românesc/Fundația Rațiu din Londra s-a deschis expoziția *Lee Miller: A Romanian Rhapsody*, unde au fost reunite cadre selectate, cu multă judiciozitate, din portofoliul uneia

dintre cele mai importante şi originale artiste fotografe de la mijlocul secolului al XX-lea. Imaginile provin de la Lee Miller Archive, ce îşi are sediul la Farley Farm House din Chiddingly, în East Sussex, al cărei director este dl Antony Penrose, fiul fotografei şi al pictorului suprarealist britanic Roland Penrose.



Aspect de la vernisaj – Antony Penrose rostind alocuțiunea.



Afişul expoziției Lee-Miller: A Romanian Rhapsody.



Aspect din expoziție.



Aspect din expozitie: buciumaş, ursari şi cioban cu caval.

Elizabeth Miller s-a născut în 1907, în nordul statului New York. Din adolescență a adoptat numele de Lee, mai propriu unui băiat decât unei fete. Dar ea a fost băiețoasă de mică și a continuat să se comporte – și chiar să se îmbrace – bărbătește întreaga viață. Elevă lipsită de silință, turbulentă și independentă, a avut mari

probleme în timpul școlarității. Atrasă de plastică, se decide să urmeze o carieră artistică și, la 18 ani, merge la Paris unde, fără a se înscrie în vreo instituție de învățământ de specialitate, a frecventat muzeele și galeriile. Locul i-a plăcut atât de mult încât a refuzat să se mai întoarcă, așa că tatăl ei a trebuit să se ducă după ea. Despărțirea de Orașul Luminilor a fost grea și, revenită în America, a încercat să scape de plicticoasa viață de provincie, urmând cursurile de scenografie și dans de la Art Students League din New York. Fiindcă avea un chip interesant și proporții ideale, devine model pentru revistele de modă, pozându-i marelui fotograf Edward Steichen. De atunci a început colaborarea ei la revista *Vogue*, mai întâi ca model, apoi ca fotograf profesionist. În 1929, se va întoarce la Paris, ce-i va deveni locul preferat de trai. Își propune să deprindă fotografia și-l alege pe Man Ray ca profesor. Timp de 4 ani, va întreține o relație impetuoasă cu acesta, căruia îi va sluji atât de model, cât și de muză. El o va iniția în tainele acestei arte. Împreună vor descoperi metoda solarizării imaginilor.

A cunoscut avangarda și s-a integrat în vârtejul ei: Paul Eluard, Max Ernst, Pablo Picasso, Victor Brauner și Roland Penrose (care-i va deveni soț, în 1947) i-au fost prieteni de-o viață. Picasso i-a pictat câteva portrete. După ce l-a părăsit pe Ray, s-a măritat cu un magnat egiptean și a avut un mariaj foarte fericit – dar plicticos – care nu a durat decât vreo 4 ani. A fost, însă, un prilej de a cunoaște Egiptul și de a face fotografii în deșert. Curând și-a regăsit libertatea tot între artiștii suprarealiști, locuind și călătorind cu Roland Penrose. În 1938, după o vacanță cu acesta în Grecia, s-au îndreaptat spre București. Veniseră cu o scrisoare de recomandare din partea bunul lor prieten, pictorul Victor Brauner către fratele acestuia, muzicologul Harri Brauner, unul dintre membrii echipelor sociologice ale lui Dimitrie Gusti. Împreună au cutreierat țara în automobilul lui Lee, un Packard solid. Pasionatul culegător de folclor își dăduse seama de marea șansă ce i se oferea de a beneficia de colaborarea unei fotografe de talent și renume. Astfel, o roagă să documenteze această excursie, să imortalizeze oameni, costume, obiceiuri, forme de habitat, instrumente muzicale și atmosfera din tradiționalul sat românesc. Rezultatul acestei deplasări la Târgu Jiu, Tismana, Hurez, Sibiu, Făgăraş, Braşov, Bran, Turtucaia, Silistra, Balcic, la mănăstirile din Bucovina și în Maramureș, în total peste 500 de clișee de mare valoare artistică și documentară, executate cu un aparat Rolleiflex. La rândul său, Penrose a scris un poem suprarealist, publicat în 1939, *The Road is Wider than Long*, pe care l-a ilustrat cu propriile-i fotografii.

Izbucnirea Războiului Mondial a găsit-o pe Lee în Anglia. Odată cu plecarea pe front a multor fotografi, editorii periodicul *Vogue* o angajează pe Lee, în inauarie 1940, pentru a furniza materialul ilustrativ necesar versiunii britanice a revistei. În 1944, a făcut cerere la War Department pentru a merge pe front și, datorită cetățeniei sale americane, a fost acreditată corespondent de război. În această nouă calitate, purtând o elegantă uniformă militară, de comandă, a asistat la înverșunata rezistență a garnizoanei germane de la St. Malo, apoi a ajuns la Paris, la scurt timp după eliberarea capitalei franceze, unde și-a revăzut vechii prieteni, pe Picasso și Eluard. O vizitează și intervievează pe mizantroapa scriitoare Colette, îi fotografiază pe Jean Cocteau, Jean Marais, Maurice Chevalier, Marlene Dietrich și Fred Astaire, care venise în Europa pentru a distra trupele. Nu se mai limita doar la a face fotografii, ci scria și textele însoțitoare, dovedind un real talent gazetăresc. Articolele sale surprindeau, concis și cu umor, realitățile momentului.

A urmat apoi diviziile americane în evoluția lor spre est și a asistat la întâlnirea acestora cu acelea rusești pe Elba, la Torgau. Apoi a vizitat și s-a înfiorat de ororile lagărelor de concentrare de la Buchenwald și Dachau. Imortalizează resturile podului Hohenzollern de peste Rin, la Köln, apoi ruinele de la Frankfurt și Bonn. La München a făcut baie în cada apartamentului lui Adolf Hitler și și-a făcut siesta în patul Evei Braun, din vila atât de discretă și banală pe care o avea aceasta în același oraș.

În toamna lui 1945, a ajuns la Viena, pe 25 octombrie trecea în Ungaria unde a petrecut Crăciunul și Anul Nou, iar în ianuarie 1946 a revenit în țara noastră. Impresiile ei de călătorie, aventurile, surprizele și întâlnirile cu personalități de marcă – precum M.S. Regele Mihai I și Regina Mamă Elena, oamenii politici Iuliu Maniu și Dinu Brătianu – precum și o selecție de fotografii le-a publicat în numărul din luna mai a revistei *Vogue*, atât în cea americană, cât și în cea britanică, numită în termen argotic *Brogue* (de la *British Vogue*).

Expoziția de la Centrul Cultural Românesc – pentru care am avut onoarea de a fi curator – propune o sinteză a acestor două călătorii românești. Planul pentru o asemenea prezentare este destul de vechi: în 2009, cu ocazia Conferinței Internațională ORACLE a curatorilor și directorilor de muzee de fotografie, când l-am reîntâlnit pe dl Penrose și mi-a relatat despre fondul de fotografie românească pe care îl poseda, ne-am gândit imediat să începem un proiect de anvergură prin care să facem cunoscut acest tezaur iconografic. O primă etapă a

fost un turneu de conferinţe întreprins de domnia sa, în 2011, la Bucureşti şi la Braşov, cu o escală la Sinaia, la Castelul Peleş, pe urmele mamei sale. În reşedinţa regală, dl Penrose a dorit să identifice balconul de unde fotografa a luat portretul Reginei Elena şi să găsească unghiul folosit de artistă în Sala Armelor pentru impozanta cadră cu tânărul suveran, ce avea la picioare un frumos câine lup. Neobositul director de arhivă – el însuşi cineast, conferenţiar, istoric, memorialist şi... fermier – a mers chiar mai departe şi, într-o dimineaţă geroasă de sfârşit de februarie, a plecat singur din Sinaia, în căutarea cimitirului piloţilor americani doborâţi în raidul asupra Ploieştilor, ce fusese imortalizat de mama sa, undeva, la poalele Caraimanului. Şi mare i-a fost dezamăgirea că nu l-a putut depista, căci acesta a fost desfiinţat şi osemintele repatriate.

După aceea, am contactat mai multe muzee din Bucureşti şi din ţară, care au fost foarte dornice să aibă o asemenea expoziţie, şi au oferit, necondiţionat, spaţiul de prezentare şi chiar au propus să contribuie la publicarea unui catalog. Dar pentru digitalizarea şi acoperirea drepturilor de reproducere a clişeelor erau necesare fonduri speciale, destul de însemnate şi până la găsirea unor generoşi sponsori, data începerii organizării a fost amânată. Până când Centru Cultural Românesc a îmbrăţişat ideea găzduirii unei expoziţii pilot, cu numai 25 de imagini reprezentative din portofoliul lui Lee Miller.

Vernisajul a fost programat în seara zilei de 10 iulie şi sala de expoziţie a fost insuficientă pentru afluxul de public atras de eveniment. Ceremonia a fost deschisă de dl Nicolae Raţiu, directorul Fundaţiei şi al Centrului Cultural, care a prezentat pe vorbitori. Mai întâi a luat cuvântul dl Bill McAlister, fost director la Institute of Contemporary Arts – instituţie fondată şi condusă, la începuturile ei, de însuşi Roland Penrose –, care-şi revendică, mândru, sorgintele româneşti pentru că a avut o bunică evreică, născută la Tulcea. Pe această temă şi-a şi clădit întreaga intervenţie, vorbind mai mult despre sine decât despre expoziţie şi despre artistă. Apoi, a fost invitat dl. Penrose să îşi rostească alocuţiunea în care a făcut o scurtă prezentare a biografiei materne şi apoi a explicat cum a „descoperit" el, totalmente întâmplător, tezaurul din podul casei – fotografiile şi clişeele artistei – pe care a început să le cerceteze, iar acum conduce o mică arhivă privată unde are 4 angajaţi ce trudesc la fişarea şi clasarea imaginilor, corespondenţei şi celorlalte documente. Dl Penrose a subliniat rolul esenţial pe care l-am avut în organizarea expoziţiei, contribuind la selectarea lucrărilor, la schiţarea unui discurs iconografic, la identificarea unor personaje şi la promovarea operei lui Lee Miller prin studiile şi comunicările mele susţinute la Academia Română, în cadrul Comisiei de Folclor[1] şi apoi publicate în „Revista Istorică"[2], în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art"[3] şi în „Magazin Istoric"[4]. Aceste periodice au fost expuse pe o masă, alături de lucrările monografice despre Lee Miller aduse de dl Penrose. Ele s-au bucurat de mare succes, mai ales, că puteau fi obţinute pe gratis – personal am oferit exemplare din „Magazin Istoric" mai multor români rezidenţi în Londra, precum dlui arh. Şerban Cantacuzino, drei Daniela Viţelaru, editor al revistei „Romania in Contact", plasticianului Florin Ungureanu şi câtorva tineri ce-şi fac studiile acolo şi mi l-au solicitat. La eveniment a participat şi dr. Mark Bryant, distins istoric al caricaturii, care este membru în colegiul onorific de redacţie al revistei SCIA şi constant colaborator. Un alt participant de vază a fost contele Josef Preziosi, un ilustru medic oculist, care este străstrănepotul de unchi al celebrului acuarelist maltez Amedeo Preziosi care, la invitaţia domnitorului Carol I, a vizitat de două ori România, în 1868 şi 1869, şi a executat o suită de lucrări pentru colecţia princiară.

Vernisajul a fost continuat de prelegeri mai extinse ale dlui Penrose şi a mea. Moderatoare a fost dra Carmen Câmpeanu, secretară a Centrului Cultural Românesc, care l-a incitat pe fiul artistei să depene mai multe amintiri despre ea. Mi-a fost apoi acordat mie cuvântul spre a comenta unele dintre imaginile de pe simeză, emblematice pentru valoarea lor artistică şi documentară. Am stabilit locul realizărilor româneşti ale lui Lee Miller în contextul fotografiei practicată în aceeaşi perioadă aici, în special, de Nicolae Ionescu şi Iosif Berman.

Lee Miller ajungea în România într-o vreme când civilizaţia tradiţională rurală era, comparativ cu multe zone din Europa Centrală şi de Vest, încă foarte puternică şi, mai ales, nealterată de aculturaţie. După o îndelungă uitare sau ignorare, aceasta fusese redescoperită de elitele urbane şi, la aproape 20 de ani de la

[1] Conferinţa *Fotoreporterul Lee Miller în România. Între bordeiul ursarului şi palatul regal*, ţinută în cadrul Comisiei de Folclor a Academiei Române, pe 28 septembrie 2011.

[2] Adrian-Silvan Ionescu, *România postbelică văzută de un reporter fotograf american, Lee Miller*, în „Revista Istorică", nr. 1–2/2011, p. 119–134.

[3] Idem, *Lee Miller, à travers la Roumanie, l'appareil photo à la main (1946),* în RRHA, Série Beaux-Arts, tome XLIX/2012, p. 137–160.

[4] Idem, *România postbelică văzută de Lee Miller*, în „Magazin Istoric", nr. 9 (534)/septembrie 2011, p. 15–20; nr. 10 (535)/ octombrie 2011, p. 19–25.

Războiul cel Mare care atrăsese atenția asupra potențialului uman al lumii mici, satul intrase în atenția cercetătorilor. Prof. Dimitrie Gusti a inițiat echipele sociologice și a studiat câteva comunități rurale din Transilvania, Bucovina, Muntenia și Oltenia. În componența acestor grupuri de specialiști se aflau etnografi, etnologi, muzicologi, folcloriști și fotografi. Harri Brauner era unul dintre cei mai activi în timpul deplasărilor pe teren. Avea vaste cunoștințe printre comunitățile sătești și peste tot era primit ca un oaspete drag și dorit. Așa că, pentru Lee și Roland, a fost ghidul ideal și i-a condus pe drumuri de țară, în cătune uitate, unde trăiau oameni cu suflete curate și port neschimbat de veacuri. Le-a descris și explicat diferite obiceiuri, ceremonialuri, jocuri și tradiții, pe care fotografa le-a imortalizat pe clișeele sale. Pe vreme secetoasă apăreau paparudele, țigăncușe de 6–8 ani, acoperite doar cu frunze de boz, cutreierau satele ce suferau de dogoarea verii, și rostind incantații pentru ploaie, se lăsau udate, cu găleata, de gospodine. Tot în contra secetei și pentru fertilitate, copiii făceau din lut o figură antropomorfă – de obicei cu un falus enorm – pe care o decorau cu flori și o purtau, în procesiune, la râu, dându-i drumul în aval, pusă pe o bucată de scândură. Lee a surprins toate etapele acestui ritual ancestral, de la modelarea și ornamentarea caloianului, la ducerea lui la mal, lansarea la apă și singuratica plutire a păpușii pe firul unduios. Jocul călușului, în care se prindeau flăcăii în săptămâna Rusaliilor, avea tot finalități apotropaice. Fotografa a luat o suită de imagini ale călușarilor atât în repaus, înainte sau după joc, cât și în momentul când aceștia făceau salturi spectaculoase. A executat și detalii de costum, broderiile de pe marginea cămășii, de pe brâu și jambiere, precum și opincile cu zurgălăi. Drept afiș al expoziției a fost aleasă o poză iconică: un studiu al picioarelor călușarilor. Pe acești aprigi dansatori i-a avut Lee Miller oaspeți și la Londra, când, în 1939, Brauner i-a adus la Festivalul de Folclor de la Royal Albert Hall. Bucuroasă să-i revadă pe agilii flăcăi, le-a oferit spațiul propriului apartament pentru a repeta, chiar cu riscul de a fi reclamată de colocatarii speriați de hărmălaia și de zdruncinăturile produse de săriturile lor îndrăznețe. În notele destinate a fi legende la imagini, Lee preciza: „Au avut un succes imens, dar micul Hotel Kingston unde au stat, ca și casa mea din Hampstead, au fost aproape pulverizate de tropăiturile picioarelor lor la repetiții. Sticleții care au venit la plângerile vecinilor, au stat, fermecați de călușarii care sunt gătiți cu pălării de care atârnă mărgele și cu cămăși brodate. Ei dansează zgomotos, săltând sus în aer cu ajutorul unor ciomege lungi și scot țipete stridente, din adâncul plămânilor”[5]. O altă imagine de pe simeza expoziției londoneze, menită a impresiona prin nervul și imediatețea ei, era aceea a călușarilor, suspendați parcă în aer, datorită marelui lor elan, în timp ce săreau.

Pe Brauner îl interesau diversele forme de instrumente muzicale folosite de țărani așa că a pus-o pe Lee să fotografieze cât mai multe fluiere, cavaluri sau tulnice pe care le-au întâlnit în timpul excursiei. Era un bun prilej pentru a strânge documentație asupra felului cum erau ținute când se cânta la ele. Un cioban ținea cavalul spre colțul gurii și interpreta melodia cu ochii închiși. Urcată pe lespedea ce slujea de treaptă la intrarea în bătătură, o fetiță bălaie, nu mai înaltă de-o șchioapă, depășită cu mult de lungimea buciumului pe care nu avea puterea necesară să-l ridice așa că îl sprijinea de pământ, sufla cu voinicie în el. Un alt suflător în bucium, aflat pe o colină, se decupa monumental, pe cerul imaculat în instantaneul lui Lee Miller. Într-o zi de praznic, în curtea unei biserici, artistei i-a atras atenția figura unui creștetor, lipit de gardul acesteia, al cărui chip bărbos și trup slăbănog, abia acoperit cu niște zdrențe, avea o expresivitate demnă de un portret. Și nu a ezitat să-l fotografieze pe când sărmanul își făcea semnul crucii, recunoscător pentru pomana ce avea să o primească. Alt cadru a fost luat de Sâmbăta Morților și prezintă femeile ce aduseseră pomana la biserică și, după sfințirea ei, o întinseseră pe iarbă, pe ștergare, spre a fi împărțită.

Pe Podul Minciunilor din Sibiu, ochiul fotografei a observat un grup de țărănci îmbrobodite, stând în așteptarea mușteriilor lângă coșurile lor pline cu produse, într-o zi de târg. Obturatorul a țăcănit și cadrul a rămas pe clișeu. Un bâlci, un iarmaroc, era evenimentul care atrăgea cei mai mulți țărani laolaltă și unde un artist își putea găsi modelele fără a trebui să facă deplasări lungi, la sursă, în așezările lor depărtate. De aceea, Lee a luat multe imagini în timpul acestor mari întruniri comerciale și de divertisment popular. Într-un instantaneu a surprins niște țărani ce-și intersectează pașii: unul vine spre aparat, altul – un cioban înalt, cu sarica pe spinare – se îndepărtează, trecând unul pe lângă altul și aproape atingându-și coatele, în vreme ce, un băiețaș în cămășuță curată, de sărbătoare, și chiar încălțat și cu o pălăriuță pe cap, lipit de tatăl său ce-l ține strâns de mânuță, privește, dezorientat, înapoi. Compoziția este plină de velocitate și neprevăzut. Tot la un târg, Lee și-a regăsit spiritul sprințar, oniric, al tinereții și a realizat o compoziție demnă de ucenicia ei în preajma suprarealiștilor: în geamul a două litografii înrămate de pe taraba unui vânzător de icoane a surprins, reflectate, trăsăturile lui Penrose și Brauner pe când cercetau marfa. Astfel, chipul sfânt destinat adulației

[5] Lee Miller Archives, Index of photos with captions, p. 5.

drept-credincioșilor a fost înlocuit cu acela al unor mireni ce erau departe de a duce o viață de smerenie și pocăință. Altă compoziție emblematică este aceea a ursarilor cu animalele lor, purtate de lanțul prins în belciugul din nările acelor regi ai pădurii, căzuți în robie. Lee Miller a fost fascinată de ursari și, când a revenit în România, în 1946, a căutat, cu obstinație ursarii pe care-i știa din anterioara vizită, pentru că voia să-și trateze sciatica printr-un masaj făcut de urs, ceea ce a și reușit, într-un final, și s-a simțit vindecată.

Deja familiarizată cu mediul local, cu oamenii simpli, cu modul de viață și tradițiile lor, cu bucatele și băuturile – țuica de prună plăcându-i foarte mult, mai ales, băută din țoi (pe care îl și descrie, cu acuratețe) – Lee își afirma, în articolul din 1946, atracția pe care o simțea pentru aceste ținuturi: „Eram rapsodică față de România. Poporul era latin, limba era inteligibilă sau, cel puțin, citibilă dacă știai franceza sau italiana și eliminai sfârșitul în «iul» al cuvintelor. În cazul că nu puteai citi, fiecare magazin avea pe ușă picturi vesele, primitive, cu pulpe de porc, cârnați, pălării, mănuși, ciocane, fierăstraie și pluguri și orice era stocat înăuntru. Țăranii își țes propriile textile cu motive tradiționale și-și brodează cojacele de oaie cu flori și cu data achiziționării. În piețele din orașe poți să spui din ce sat vine oricare țăran după decorul broderiei de pe haina sa ori după culoarea și țesătura barișului. Aveau o muzică vioaie, cu un stil la fel de strălucitor ca și costumele lor și obiceiuri care erau chiar mai bizare”[6].

Muzicologul i-a făcut cunoștință cu Maria Lătărețu, celebra cântăreață de muzică populară pe care el o folosise adesea la înregistrări. Cele două femei, deși provenind din țări străine și având un fond cultural total diferit, s-au împrietenit, iar fotografa i-a făcut o suită de portrete și i-a creionat, cu mult har, personalitatea în legendele trimise redacție pentru care lucra. În expoziție figura unul dintre acestea, ce o reprezenta pe cântăreață îmbrăcată în strai popular, cântând cu mâna ridicată în dreptul gurii, după stilul de interpretare al epocii. Un portret al prietenului folclorist a fost luat în biroul său, în fața cartotecii în care erau păstrați cilindrii de ceară cu înregistrări. Pe soția sa, Lena Constante – despre care Lee spunea că are un chip de icoană bizantină – a surprins-o atârnând pe un cadru marionete la teatrul ce-l fondase – viitorul „Țăndrică”.

Din expoziție nu puteau lipsi Castelul Peleș și portretele luate acolo cu excepționalul prilej ce i s-a oferit artistei de a fi primită pentru o ședință de poză a suveranului și a regalei sale mame. De altfel, expoziția a fost onorată, cu generozitate, de patronajul A.S.R. Principesa Moștenitoare Margareta. În cadrele expuse, M.S. Regele Mihai I apare într-un dialog plin de duioasă căldură cu Regina Mamă Elena, o femeie foarte frumoasă și distinsă, nu rece și arogantă așa cum o arătau tablourile oficiale din instituțiile publice unde le văzuse reportera de front Miller. Între cele două femei, una cu sânge albastru de la principalele familii regale ale Europei, iar cealaltă cu sânge republican și american, s-a legat o conversație vioaie și prietenoasă, ca și când diferența de statut social nici nu ar fi existat. Iar Lee a fost încântată că-i putea furniza reginei informații despre o reședință a ei ce se aflase pe linia frontului și care nu fusese afectată de trecerea trupelor prin zonă.

Fire deschisă, comunicativă și ușor adaptabilă, Lee Miller se simțise foarte bine în țara noastră și-și încheia articolul cu o frază entuziastă: „Ei spun că dacă bei odată dintr-un anumit izvor (Dâmbovița, n. n. ASI) și asculți această muzică, totdeauna te vei întoarce în România. Le-am făcut pe amândouă și m-am întors de două ori”[7]. Simțul său de observație o arată a aparține aceleiași familii de artiști fotografi precum C. P. de Szathmari, Fr. Duschek, A. D. Reiser, K. F. Zipser și C. Schäffer, care, cu 75 de ani în urmă, s-au simțit atrași de tematica etnografică și au lăsat documente de mare însemnătate pentru aspectul și obiceiurile țăranilor români. Străină ca neam și limbă, la fel ca și înaintașii ei maghiari, cehi sau germani proveniți din Europa Centrală, fotografa americană avea ochiul ager, proaspăt pentru asemenea subiecte necunoscute ei și pregătit să surprindă pitorescul și insolitul dintr-un mediu încă nepoluat de contactul cu societatea urbană. Pe lângă latura documentară, imanentă când e vorba de asemenea motive, Lee Miller mai avea înclinație spre umor, parodie și absurd, deprinse în contactul cu suprarealiștii, pe care le căuta spre a-și înviora compoziția și a-i conferi o notă personală.

Expoziția pilot *Lee Miller: A Romanian Rhapsody* de la Centrul Cultural Românesc/Fundația Rațiu din Londra a fost un eveniment marcant ce a atras atenția asupra frumuseții țării noastre și a felului în care a fost aceasta reprezentată în perioada ante și postbelică[8], precum și asupra bogăției de traiecte pe care s-a desfășurat opera marii fotografe de artă.

Adrian-Silvan Ionescu

---

6 Lee Miller, *Roumania*, în „British Vogue”, May 1946, p. 65.

7 Lee Miller, *Roumania*, în „British Vogue”, May 1946, p. 100.

8 *Robin Ashenden reviews „Lee Miller: Romanian Rhapsody” at the Romanian Cultural Centre*, în „Central and Eastern European London Life & Nes”, July 14, 2014, CEEL.org.uk.

Simpozionul *Symbolisme et esthétique modernes dans les Balkans. Réexamen(s) critique(s),* Paris, Sorbonne, 8–9 noiembrie 2013

Symbolisme et esthétiques modernes dans les Balkans: Réexamen(s) critique(s). Colocviu internațional organizat de Adriana Șotropa și Catherine Méneux, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, 8–9 noiembrie 2013. Acest colocviu a fost dedicat unei zone definite prin aporturile culturale ale Orientului și Occidentului. Istoria țărilor balcanice, marcată Bizanț și Imperiul Otoman, este redefinită în secolul al XIX-lea prin deschiderea către civilizația apuseană. Contribuțiile participanților la acest colocviu au fost partajate conform criteriului geografic: o primă secțiune dedicată lumii slave (Irina Genova, Irina Subotić, Philippe Gelez, Nebojsa Vukadinovic, Milica Zivadinovic, Breda Mihelic, o a doua dedicată artei românești de la finalul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (Adriana Șotropa, Corina Teacă, Philipp Leu), ultimele comunicări fiind rezervate modernismului în spațiul grec (Maria Katsanaki, Eugenios D. Matthiopoulos, Nikoleta Tzani).

Propunerea organizatoarelor nu a privit atât producția artistică a statelor balcanice, deși acest aspect s-a insinuat inevitabil în țesătura discursurilor, cât de a urmări particularitățile discursului modernist creat sub imperiul modelului occidental. Colocviul a urmărit să repoziționeze simbolismul în cadrul său general, integrând producția artistică a Balcanilor.

Corina Teacă

Întâlnirile de miercuri, Bucureşti, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Seria de conferințe *Întâlnirile de miercuri* oferă de fiecare dată prilejul unor interesante discuții pe marginea proiectelor de cercetare derulate de membrii titulari ai Institutului de Istoria artei „G. Oprescu" al Academiei Române.

În cadrul întâlnirii din 30 aprilie 2014, distinsele cercetătoare dr. Ioana Vlasiu și dr. Corina Teacă au propus teme aflate în legătură cu studiul documentelor intrate în patrimoniul Institutului în urma donației Barbu Brezianu. Prin efortul colectivului Secției de artă și arhitectură modernă, piesele donației au fost catalogate și cuprinse într-un format electronic disponibil pe site-ul IIA, accesibil cercetătorilor din diverse spații științifice și geografice.

Dr. Ioana Vlasiu a vorbit despre corespondența dintre Barbu Brezianu și cercetătorul german Friedrich Teja Bach, reputat specialist, care și-a dedicat o bună parte a activității studierii operei lui Constantin Brâncuși. Din totalul scrisorilor primite de Brezianu de la confrați, parte a donației amintite, în jur de 700, 33 de scrisori și o carte poştală îl au ca semnatar pe istoricul de artă german. Prietenia epistolară dintre cei doi debutează în 1976, an care a marcat organizarea unui amplu Congres dedicat comemorării a o sută de ani de la naşterea sculptorului român. Corespondența se întrerupe, cel puțin în documentele aflate în donația către Institut, în 1982 și ruptura continuă până în 1986. Scrisorile, așa cum pertinent sublinia și conferențiara, cuprind nu doar aspecte pur ştiinţifice, subiecte care i-au reunit pe cei doi specialişti, ci şi chestiuni personale, precum grija lui Bach față de situația confratelui român, imediat după cutremurul devastator pentru România din 1977. Bach solicita îndeosebi date biografice despre Brâncuși, cerea verificarea unor ipoteze care i se păreau nefondate, referitoare la viața sculptorului, își exprima îngrijorarea față de apariția, în România şi în străinătate, a unor falsuri şi contrafaceri, discuta diverse ipoteze care ar explica nerealizarea de către Brâncuși în țară a unor proiecte monumentale, altele decât cele puse în operă. De asemenea, relația încordată dintre cercetător și cei doi legatari ai lui Brâncuși, Alexandru Istrati și Natalia Dumitrescu, reiese și ea din paginile scrisorilor citite de Barbu Brezianu. La rândul său, Friedrich Teja Bach vorbea despre proiectele sale, precum atenția dedicată influenței operei brâncușiene asupra artei minimaliste americane și eforturile de a semnala falsurile realizate după lucrările lui Brâncuși. Nu în ultimul rând, dr. Ioana Vlasiu a subliniat importanța scrisorilor pentru descifrarea manierei de lucru a savantului german, acribia particulară a documentării și cercetării, grija față de detaliu.

În continuare, dr. Corina Teacă a ales o altă parte a corespondenței lui Barbu Brezianu, scrisori referitoare la cercetările sale aflate în relație cu monografia pe care o va publica în două ediții (în 1967, sub titlul *Tonitza*, la Editura Academiei și în 1986, sub titlul *N. N. Tonitza*, la Editura Meridiane), dedicată pictorului Nicolae Tonitza. De altfel, interesul istoricului de artă pentru opera și personalitatea pictorului

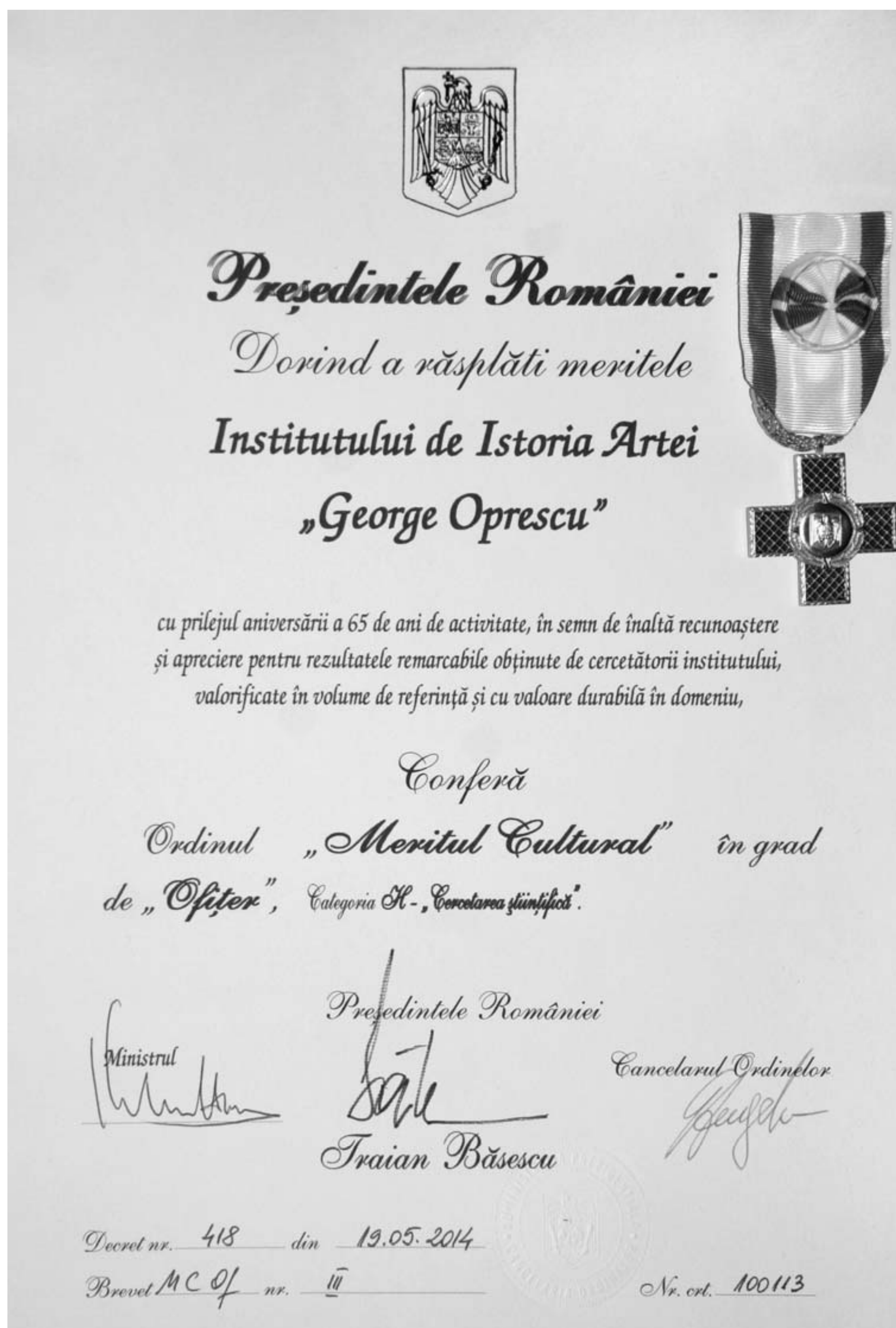
amintit s-a materializat și în publicarea, alături de Irina Fortunescu, a unui amplu volum de corespondență Tonitza, apărut în 1978 la Editura Meridiane din București. Două scrisori au atras în mod deosebit atenția, una redactată de un corespondent care a semnat Holban, cealaltă de pictorul Otto Briese (1889–1963). Cu toate că, cel puțin deocamdată, documentarea nu a scos la iveală identitatea primului correspondent, probabil, un descendent al familiei scriitorului Anton Holban, cele două scrisori relevă interesul lui Barbu Brezianu pentru deslușirea perioadei de tinerețe a viitorului rector al Academiei de Belle Arte de la Iași. În special, legăturile acestuia cu cercul intelectualilor ieșeni, membri sau simpatizanți ai mișcării socialiste, îl interesau pe cercetător, cu atât mai mult cu cât perioada de început a activității artistului era mai puțin documentată în momentul redactării monografiei. Informațiile primite de autor erau însă sumare și destul de încifrate. Merită reținut efortul și dorința realizării unui demers științific marcat de acribie.

Cele două prezentări au arătat cu deplină îndreptățire cât de importante și pline de surprise stimulatoare sunt arhivele de lângă noi, a căror prezență poate trece uneori mai puțin observată.

Alin Ciupală

INSTITUTUL NOSTRU A FOST DECORAT!

Pe data de 19 decembrie 2014, cu ocazia ceremoniei de decernare a premiilor Academiei Române, preşedintele importantei instituţii savante a ţării, acad. Valentin Vlad, a deschis şedinţa anunţând că Institutul de istoria Artei „G. Oprescu" a fost distins cu **Ordinul „Meritul Cultural"** în grad de Ofiţer, categoria H „Cercetare ştiinţifică", cu ocazia împlinirii a 65 de ani de la fondare şi pentru rezultatele remarcabile obţinute în domeniul său de activitate (cf. Decret nr. 418/19 mai 2014). După citirea decretului a fost invitat la tribună directorul institutului, dr. Adrian-Silvan Ionescu, spre a-i se înmâna acest document şi a-i fi prins în piept însemnul ordinului.



Preşedintele României

Dorind a răsplăti meritele

Institutului de Istoria Artei

„George Oprescu"

cu prilejul aniversării a 65 de ani de activitate, în semn de înaltă recunoaştere
şi apreciere pentru rezultatele remarcabile obţinute de cercetătorii institutului,
valorificate în volume de referinţă şi cu valoare durabilă în domeniu,

Conferă

Ordinul „Meritul Cultural" în grad
de „Ofiţer", Categoria H - „Cercetarea ştiinţifică".

Preşedintele României

Ministrul

Cancelarul Ordinelor

Traian Băsescu

Decret nr. 418 din 19.05.2014

Brevet MC Of nr. III

Nr. crt. 100113

RECENZII

WOLFGANG STEINER, *Hinterglas und Kupferstich – Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550–1850,* Hirmer Verlag, München, 2004, 272 p + 277 ilustrații

Editura Hirmer din München inaugurează, odată cu publicația profesorului Wolfgang Steiner, un material inedit. Dintru început, trebuie spus că atât coperta (în compunerea și culorile ei), hârtia pe care este tipărit volumul, legătura cartonată, cămașa, cât și reproducerea fotografiilor sunt de o calitate superioară. Lucrarea are 272 pagini și 277 imagini (fotografii). Textul se regăsește atât în limba germană, cât și în limba engleză.

Autorul, profesorul Wolfgang Steiner, născut în 1938, și-a dedicat activitatea cercetării fenomenului artistic reprezentat de pictura pe sticlă. Articolele precum *Wollust und Grazie*, în: Weltkunst, Heft 3/2005, Seiten 70–73, *Eleganz in Glanz – Die hohe Kunst der Hinterglasmalerei und ihre grafischen Vorbilder*, în: Barock-Berichte 42/43, Salzburg 2005, seiten 767–783, *Kein Hayde în Augsburg*, în: Weltkunst Heft 15/2006, seiten 34–39, *Zu früh gefreut*, în: Kunst und Auktionen, Ausgabe 9/2010, *Spiegeln und Funkeln*, în: Kunst und Auktionen, Ausgabe 17/2010, *I was Hitler's Buddy*, în: Kunst und Auktionen, Ausgabe 6/2011, studiile și lucrările de specialitate referitoare la geneza, evoluția și tipologia picturii pe sticlă ca... *denn ich verkünde Euch eine große Freude*! – Die Weihnachtsgeschichte in der Hinterglasmalerei (1550–1850), Mittenwald, 2008, *Verborgene Schätze – Tiroler Hinterglasmalerei 1550–1850*, Brixen/Südtirol 2009, ... *eine andere Art der Malerey* – Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1150–1850, Deutscher Kunstverlag Berlin u. München, 2012, deprind cititorul cu o înțelegere mai adâncă a acestui gen de artă și cu o metodă de lucru extrem de riguroasă.

Lucrarea intitulată *Hinterglas und Kupferstich – Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550–1850*, publicată la editura Hirmer, la München în 2004, aduce, pentru prima dată, înaintea cititorului, un studiu referitor la modelele care au stat la baza creării tablourilor pe sticlă.

În materialul său despre izvoadele picturii pe sticlă, autorul ne face un scurt istoric al fenomenului artistic, arătând că acesta își trage originile încă din Antichitate și a cunoscut perioada de apogeu în Europa între anii 1550 și 1850. Deși inițial acest gen de artă, adesea menționat în literatura de specialitate ca Hinterglasmalerei, era uzual doar în cercurile înaltei societăți (împărați, aristocrație și cler), începând cu primele decenii ale secolului al XVIII-lea, începe să se răspândească în rândul burgheziei, iar de la mijlocul veacului, să pătrundă și în arta populară – unde va cunoaște o popularitate enormă timp de aproximativ un secol, după care va decade cu încetul. Dezvoltarea picturii pe sticlă a fost în mare măsură influențată de doi factori: 1) existența sticlei plate de bună calitate, începând cu perioada 1520–1550, ce putea fi utilizată ca suport și, odată cu secolul al XVIII-lea, accesibilitatea tot mai mare a acestui material și; 2) răspândirea plăcilor de gravură din cupru, care (prin scopul lor de a reproduce prin imprimare o lucrare de artă după original), au servit ca un nou mijloc de comunicare între artiști și artizani, în toată Europa. Datorită tehnicii de lucru neobișnuite și unicității efectului obținut, pictura pe sticlă executată pe partea opusă privirii a fost întotdeauna o formă de artă autonomă, indiferent dacă artistul a creat compoziția picturală având ca bază propriile idei sau s-a inspirat după modele din artele grafice (de unde putea să copieze un detaliu sau să utilizeze compoziția întreagă). O traducere sensibilă a formei, adaptarea și interpretarea motivelor, precum și alegerea personală a culorilor – toate acestea au condus la crearea unui nou gen de artă. Pictura pe sticlă a înflorit pentru prima dată în mijlocul secolului al XVI-lea, în regiunea Veneția – Tirol. Lucrări existente create de mari artiști, precum Dürer (1471–1528) și Raphael (1483–1520), reproduse în gravuri de

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 265–277, Bucureşti, 2014

Marcantonio Raimondi (1480–1530) și școala sa, de multe ori au servit ca modele. Grafică, la momentul vizat, pe de o parte, cu scopul de a promova exprimarea de idei noi creative și stiluri în noul mediu, și, pe de altă parte, pentru a îndeplini nevoile artiștilor și artizanilor de a compune noi lucrări, pictura pe sticlă datorează în mare parte succesul de care s-a bucurat și modalității în care artiștii au știut să folosească și să interpreteze sursele de inspirație. Cartea profesorului Wolfgang Steiner este dedicată tocmai acestor modele.

Calitatea dominantă a lucrării este claritatea. Fără să aibă un aer de didacticism căutat, ea instruiește și totodată place prin cursivitatea și acuratețea stilului, dar mai ales prin imaginile, putem spune fără a exagera, redate impecabil. Așa cum observa și în introducere dr. H. C. Frieder Ryser, autorul dovedește un rar talent pentru depistarea izvoadelor pe care se bazează tablourile pe sticlă. Acest lucru necesită multă răbdare, un ochi format și o memorie vizuală excelentă, deoarece trebuie subliniat faptul că traspunerea pe sticlă a modelului se face invers, culorile sunt adeseori modificate, iar autorul tabloului pe sticlă își ia libertatea, în numeroase cazuri, de a utiliza doar un fragment din model – considerat mai reprezentativ.

Numărul exemplelor puse în discuție nu este de neglijat, respectiv 109 de tablouri pe sticlă, cărora li se alătură unul sau mai multe modele, după care a fost realizat fiecare obiect analizat, materialul cercetat întinzându-se pe o arie geografică considerabilă, cu o tematică la fel de variată (peisaj, portret, scene religioase, de vânătoare, alegorii, scene mitologice etc.). Imaginile sunt însoțite de comentarii privind tema prezentată, perioada, autorul, dimensiunile și câteva date tehnice (asupra ramei sau a materialelor utilizate). Dacă ar fi să semnalăm un element lipsă, care cred că este foarte important pentru cercetători, ne-am referi la faptul că, deși autorul menționează la început, la modul general, că cercetarea s-a efectuat atât pe lucrări din colecții publice, cât și particulare (și că majoritatea imaginilor apar pentru prima dată publicate), acesta nu specifică la fiecare lucrare în parte colecția din care provine – element necesar cercetătorilor, pentru a înțelege modul de circulație al lucrărilor, în special, în arealul european.

Principiul de la care a pornit Wolfgang Steiner, punctele de vedere adoptate de el în legătură cu izvoadele picturii pe sticlă, precum și metodele de lucru sunt arătate în mod substanțial, astfel că autorul examinează cu multă subtilitate atitudinile similare ale personajelor din tablourile pe sticlă cu izvoadele cu aceeași temă, pictate la intervale diferite de timp, ca de pildă *Lot și fiica sa* – (tematică înspirată din Geneză 19, 31–32), lucrare care provine din Staffelsee, fiind realizată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (249 × 185 mm), cu *Lot și fiica sa* – gravură executată de Joseph Wagner (din Thalendorf, Lake Constance), sau detaliul cu portretul lui Wilhelm August, Duce de Cumberland, preluat din lucrarea *Bătălia de la Dettingen din 1742* de John Wooton and Thomas Hudson cu lucrarea cu aceeași tematică pe sticlă executată în Anglia la jumătatea secolului al XVIII-lea (368 × 267 mm). El constată, comparând gesticulația personajelor, că pictorul pe sticlă reia în cele mai fine detalii modelul. Legătura dintre tabloul pe sticlă și izvodul după care a fost realizat este subliniată la fiecare dintre cele 109 lucrări prezentate, fie că este vorba de lucrări cu tematică religioasă, precum *Sfântul Ieronim* din seria *Celor patru părinți ai Bisericii*, executat la Murnau, în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), cu *Sfântul Ieronim* – gravură executată de Georg Bergmüller (născut în Türkheim, în 1688), fie de scene laice.

Lucrarea *Hinterglas und Kupferstich – Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550–1850* este completată de comentariile succinte și substanțiale care însoțesc fiecare imagine. Indexul alfabetic de la final ușurează cititorului orientarea, iar condițiile grafice deosebite în care este editată, ilustrațiile numeroase, color, permit cititorului să aibă în fața ochilor operele analizate în text, constituind o prețioasă contribuție la cunoașterea și înțelegerea picturii pe sticlă.

Diana Iuliana Barbu

ALEXANDRU PĂCURAR, *Incursiune în memoria locurilor*, Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2007 (232 p., 196 ilustrații, 1 hartă hors-texte în culori), bibliografie (216 titluri)

Lucrarea realizată de Alexandru Păcurar abordează o temă extrem de interesantă şi disputată privitoare la originea şi evoluția românilor în spațiul Peninsulei balcanice şi al bazinului Mării Negre. Ea se axează pe o analiză multidisciplinară, geografică, istorică, etnografică, bogat ilustrată cu litografii, planuri şi hărți preluate din diferite monografii sau publicații periodice din secolul al XIX-lea sau ulterioare.

Lucrarea este structurată pe două capitole principale: *Incursiune în memoria locurilor* şi *Semper Bolchanum. Reflecţii asupra spaţiului balcanic*, fără a respecta o cronologie strictă a evenimentelor. În primul capitol este abordată tema „Chestiunii Orientale”, restrânsă la spaţiul românesc, reflectată în relatările călătorilor străini şi ilustraţiile artiştilor care au vizitat ţările române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Autorul evidenţiază aspecte privind obiceiurile, moravurile, costumele locuitorilor. Ilustraţia textului este reprezentată exclusiv prin gravuri cu subiect românesc realizate de ilustratorii francezi Auguste Lancelot, Michel Bouquet şi Charles Doussault, deşi în text sunt amintiţi şi alţi artişti, Auguste Raffet, Théodore Valério sau numeroşii artişti documentarişti care au redat aspecte din principatele române în perioada Războiului Crimeii (1853–1856) şi ale căror lucrări ar fi putut completa în mod fericit ilustraţia capitolului.

În continuare autorul abordează tema războiului ruso-româno-turc din anii 1877–78, cu o scurtă expunere a evenimentelor premergătoare acestui conflict, mişcarea anti-otomană din Balcani, din 1876. Studiul este practic o prezentare a lucrării maiorului Victor von Strantz, *Illustrierte Kriegs-Chronik. Gedenkbuch an den Russisch-Türkischen Feldzug von 1876–1878. Gezeichnet von den Artistischen Mitarbeitern der Illustrierten Zeitung*, publicată la Leipzig în 1878, şi utilizează litografii şi hărţi preluate din această carte pe care autorul le comentează folosind şi alte surse documentare. Ilustraţiile din lucrarea germană provin în exclusivitate din publicaţia periodică „Illustrierte Zeitung”, care a relatat pe larg desfăşurarea războiului de la 1877–78 prin corespondenţii săi de front, atât germani, Themistocles von Eckenbrecher, Mathes Koenen, cât şi artişti străini stabiliţi în România, Carol Szathmari, Henryk Dembitzki, Emil Volkers ş.a. Este oarecum surprinzătoare această abordare dat fiind că lucrarea maiorului von Strantz, deşi destul de detaliată, nu este cea mai reprezentativă şi cuprinzătoare relatare a conflictului din 1877–78. Există numeroase alte lucrări, cel puţin tot atât de ample şi bine structurate, care beneficiază de o ilustraţie bogată, unele fiind chiar menţionate de autor în textul primului capitol: Ferdinand Lecompte, *Guerre d'Orient en 1876–1877: esquisse des événements militaires et politiques*, 2 vol., B. Benda, 1877–1878, 350 p.; respectiv 488 p.; Amedee Le Faure, *Histoire de la Guerre D'Orient: 1877–1878*, 2 vol., Garnier Frères, Paris, 1878, 520 p., respectiv 428 p.; Paul Bourde, *Russes et Turques. La Guerre d’Orient*, 2 vol., Manceaux Editeurs, Paris 1878, 568 p., respectiv 584 p.; Franz Lubojatzky, *Illustrierte Kriegs-Chronik des Russisch-Türkischen Feldzuges 1877*, 2 vol., Adolph Wolf, Dresden, 1877–1878, 492p., respectiv 698 p. ş.a. Aceste volume aveau ilustraţii realizate de artişti cu experienţă, care au însoţit trupele în campanie, în calitate de corespondenţi de război ai unor importante periodice ilustrate europene (Dick de Lonlay, Théodore Frédéric Lix, José Luis Pellicer y Fener, Johann Nepomuk Schönberg ş.a.), şi ar fi putut îmbogăţi şi diversifica aspectul grafic al cărţii.

Al doilea capitol al lucrării se întoarce în timp, analizând spaţiul balcanic din punct de vedere geografic, istoric şi demografic, formarea şi răspândirea poporului român, interacţiunea cu alte populaţii aflate în zonă. Textul este bine documentat cu citarea unor lucrări de referinţă în domeniu, fiind însoţit de numeroase hărţi şi planuri explicative despre răspândirea elementului românesc în regiuni ale Peninsulei Balcanice, constituirea statelor feudale româneşti, raporturile acestora cu alte state din regiune, relaţiile cu Imperiul Otoman. Capitolul se încheie cu prezentarea raporturilor existente între principatele române şi imperiile vecine, otoman, rus şi habsburgic, în cursul secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea.

Lucrarea realizată de Alexandru Păcurar se remarcă prin aspectul său elegant, tiparul îngrijit şi, mai ales, prin reproduceri de foarte bună calitate ale desenelor şi hărţilor, fapt destul de rar întâlnit în publicistica românească.

Cartea *Incursiune în memoria locurilor* este agreabil de citit şi conferă o serie de date şi informaţii interesante citirorului pasionat de geografie istorică, mai mult sau mai puţin avizat.

Horia Vl. Şerbănescu

CONSTANTIN PRUT, *Olga Smolenschi. Revelațiile unui sculptor*, Editura Magic Print, Onești, 2013, 90 p.

Cunoscutul critic de artă, Constantin Prut, a editat albumul de față, care prezintă într-o formă sintetică opera sculpturală a artistei Olga Smolenschi (1924–2012).

Născută în sudul Basarabiei, la Cetatea Albă, într-o familie de intelectuali, care i-a cultivat atașamentul față de artă, viitoarea artistă s-a refugiat în România alături de părinți după anexarea provinciei de către puterea sovietică și ruperea de țară. Revenirea în locurile natale era de scurtă durată pentru ca, anul

1943 să o găsească înscrisă la Academia de Belle Arte din București. Greutățile războiului, drumul sinuos al tatălui, medic militar, și debutul sovietizării României au determinat-o să-și încheie studiile în 1949, la clasa de sculptură a profesorului Cornel Medrea. Diploma de licență o va primi abia în 1955, ceea ce îi va permite să se înscrie în asociațiile profesionale ale artiștilor și să primească un atelier de creație. Cu toate acestea, era exclusă din Uniunea Artiștilor Plastici în 1956, în cadrul căreia a revenit în 2007.

Numeroasele călătorii în țară și cele câteva din străinătate i-au îmbogățit imaginația și au ajutat-o să-și aleagă sursele de inspirație. Așa după cum remarcă și criticul de artă, îngrijitorul ediției, „artista a fost tentată de evoluția în spațiu a formelor", plecând de la un punct apropiat mediului cultural țărănesc.

Rămâne să vedem dacă opera ei va trezi interesul criticilor și pe acela, la fel de sugestiv, al colecționarilor.

Alin Ciupală

ADAM BĂLȚATU, *Voiam să fiu pictor... Însemnări*, ediție îngrijită și prefață de Doina Lemny, Editura Junimea, Iași, 2014, 120 p.

Cercetarea, fie ea istorică sau circumscrisă istoriografiei de artă, se dezvoltă în strânsă legătură cu punerea în valoare a surselor. Un truism neînțeles de multe ori, ceea ce determină o producție cu pretenții științifice, dar fadă în conținut datorită nerespectării unei minime exigențe metodologice.

Distinsa cercetătoare Doina Lemny, consacrat istoric de artă, activ membru al Muzeului de Artă Modernă din cadrul Centrului Georges Pompidou de la Paris, devotat studiului operei unor artiști care au marcat arta secolului al XX-lea, precum Constantin Brâncuși, Antoine Pevsner, Henri Gaudier-Brzeska, Henri Matisse sau Marcel Duchamp, a reușit să definitiveze un proiect mai vechi, dedicat publicării amintirilor pictorului Adam Bălțatu. Volumul este legat de prima Expoziție retrospectivă pe care Doina Lemny a organizat-o la Muzeul de Artă din Iași, în 1989, la 10 ani de la moartea și 100 de ani de la nașterea artistului, ocazie cu care a descoperit manuscrisul în arhiva familiei. Împrejurări mai puțin fericite au făcut ca publicarea să devină posibilă două decenii și jumătate mai târziu.

Adam Bălțatu (1899–1979) s-a născut la Huși ca unic copil al unei familii de podgoreni, familie greu încercată în urma distrugerii viilor de filoxera care a afectat și România la începutul secolului al XX-lea, precum cea mai mare parte a Europei. Aventurile copilăriei sunt bine reprezentate, cu pitorescul lor, dar și cu înregistrarea dificultăților financiare ale familiei. Intrarea la Școala de Belle-Arte din Iași, în 1915, i-a prilejuit ocazia întâlnirii cu profesorii școlii, dintre care amintit este Constantin Artachino, dar și cu tineri congeneri, în special, Aurel Băeșu cu care a legat o strânsă prietenie. O vizită la București cu puțin timp înaintea intrării României în Primul Război Mondial i-a oferit întâlnirea cu mediul artistic al capitalei și, mai ales, cu opera lui Grigorescu, care l-a fascinat, Petrașcu pe care l-a descoperit, Luchian pe care l-a admirat și Andreescu despre care nu știa ceva.

Întoarcerea la Iași coincidea cu izbucnirea războiului, iar rândurile memorialistice, deși sumare, descriu atmosfera unui oraș sufocat de refugiați și copleșit de lipsuri. Succesul expoziției comune Băeșu – Bălțatu din toamna anului 1919, de la București, a însemnat obținerea unei recunoașteri, probabil, prima consistentă din carieră, meritată, dar și strângerea unor fonduri necesare plecării într-o călătorie de studii în Italia. Cu ajutorul lui Kimon Loghi care le procură bilete gratuite pentru cursa Constanța – Neapole a vaporului „Dacia", cei doi prieteni pleacă într-o călătorie din timpul căreia amintirile au rezistat timpului.

Perioada cuprinsă între 1921 și 1935, adică anii petrecuți la Huși, este considerată de autor o epocă cenușie, împărțită între compromisurile comerciale și grijile bănești. Realizarea unor lucrări considerate mediocre și conjucturale, pierderea postului de suplinitor la liceul „Cuza Vodă" din oraș, par să fie luminate doar de cronica elogioasă pe care Nicolae Tonitza a publicat-o în primăvara anului 1926, în „Universul Literar" cu referire la participarea lui Bălțatu la Salonul Oficial.

Autorul subliniază că stabilirea la București în 1935 i-a schimbat drumul greoi și întunecat pe care viața l-a săpat în memoria artistului. Din păcate pentru noi, rândurile care acoperă perioda de după izbucnirea celui de al Doilea Război Mondial sunt sumare. Principalul eveniment pare să fie pensionarea din 1965, moment care l-a scutit de griji financiare prin însumarea pensiei de profesor universitar, a celei de membru UAP și a indemnizației de profesor consultant, dar și de travaliul unor activități zilnice organizate și programate. Se trece foarte repede peste epoca instaurării comunismului în România, cooptarea sa ca

profesor titular la Institutul de Arte Plastice din București în 1950, pe care o definește drept „nouă capcană”, căsătoria și nașterea fiului, invadarea Cehoslovaciei în 1968, care este doar amintită. Un loc ceva mai larg îl ocupă expozițiile personale din țară, în special, retrospectiva din 1967, care a cunoscut un mare succes de public, de critică și, nu în ultimul rând, un succes financiar. De altfel, banii reprezintă un motiv permanent al amintirilor, mai ales, lipsa acestora sau obținerea lor tardivă.

Paginile asupra cărora Doina Lemny s-a oprit cu acribia cercetătorului și pasiunea punerii în valoare a unei opere neglijate după dispariția artistului sunt ilustrate cu imagini ale lucrărilor realizate de Adam Bălțatu, unele aflate în arhiva Ion-Radu Bălțatu, altele în colecții publice. Volumul reprezintă o piesă interesantă pentru reconstituirea unei biografi și posibil punct de plecare pentru o viitoare retrospectivă.

Alin Ciupală

RUXANDA BELDIMAN, MIRCEA HORTOPAN, NARCIS DORIN ION, SORIN VASILESCU, *Arhitectul ceh al Casei Regale a României Karel Zdeněk Líman/The Czech Architect to the Romanian Royal Court*, București, Iglooprofil, 2013, 240 p.

Modernizarea societății românești, realizată pe baza copierii unui model de tip occidental de către o elită școlită în universitățile din Apus, a fost impulsionată de personalitățile familiei regale de Hohenzollern-Sigmaringen, care și-au dedicat energia României. Numeroasele inițiative personale și implicarea socială au luat și forma aducerii la gurile Dunării a unor profesioniști din domenii variate ale căror însușiri erau necesare dezvoltării proiectelor Casei regale. Legați de suveranii Carol I și Elisabeta a României, de regele Ferdinand și regina Maria, mai târziu de regele Carol al II-lea, de alți componenți ai dinastiei, acești specialiști și destinul lor românesc, uneori mai scurt, alteori mai îndelungat, așteaptă încă benedictinul care să ne vorbească despre ei și realizările lor.

De aceea, inițiativa publicării volumului de față, care reunește texte și imagini ce au stat la baza unei expoziții vernisată la Muzeul Național de Artă al României, merită apreciată. Figura centrală care a ordonat efortul și imaginația autorilor este aceea a arhitectului ceh Karel Zdeněk Líman (1855–1929), născut într-o mică localitate a țării natale și repauzat în țara de adopție căreia îi dedicase numeroși ani ai vieții sale. Alegerea profesiei de arhitect era pentru tânărul Líman în bună măsură firească, o continuare pe alt plan a preocupărilor bunicului și tatălui său, dulgheri, tâmplari și negustori de cherestea, tatăl fiind și un priceput om de afaceri, suficient de bogat încât să-i asigure fiului său stipendierea studiilor universitare. Perioada formării sale profesionale și intelectuale, în cadrul facultăților de profil de la Praga și München, a coincis cu epoca de afirmare a Neorenașterii germane ca stil arhitectural și artistic într-o mare parte a Europei centrale, curent promovat și în România la inițiativele perechii regale Carol I și Elisabeta. După 1879, anul încheierii studiilor de specialitate și obținerea dreptului de liberă practică, arhitectul s-a stabilit la Viena pentru o perioadă de cinci ani, necesară și fructuoasă pentru cizelarea pasiunii și calităților sale profesionale. Activitatea sa în capitala Imperiului austro-ungar este bine documentată și ne oferă o înțelegere mai atentă a realizărilor sale din România unde ajunge în 1885, când era angajat de arhitectul francez André Lecomte de Noüy în echipa sa de restauratori de pe lângă Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice de la București.

Întâlnirea cu regele Carol I s-a produs în 1894, probabil, intermediată de Lecomte de Noüy, așa cum pertinent remarcă autorii. Angajarea sa în cadrul Biroului regal de arhitectură, la conducerea căruia era numit în 1904, l-a adus în postura de a lucra nemijlocit pentru modernizarea, dezvoltarea sau construcția din temelie a unor clădiri precum castelele Peleș și Pelișor, amenajarea Domeniului regal Bran, ridicarea cabanei de vânătoare a regelui Ferdinand de la Lăpușna, decorarea unor interioare ale reședinței princiare și regale de la Cotroceni, construirea și refacerea unor importante clădiri din perimetrul proprietății regale de la Sinaia (Corpul de gardă, Economatul, Cuibul principesei, Casa arhitectului, garajele și grajdurile noi de la Furnica). Devotamentul arhitectului față de Casa regală a României era dovedit, pe lângă multe mărturii explicite ale contemporanilor săi în acest sens și de realizările sale nemijlocite, de întâmplări și fapte care impresionează. De exemplu, în momentul inaugurării Cuibului principesei, construit la înălțimea unor brazi din dorința principesei Maria și inaugurat în 1898, cu ocazia unei vizite a regelui Ferdinand al Bulgariei, arhitectul, îngrijorat de soliditatea construcției, s-a plasat sub aceasta, pentru ca, în caz de prăbușire, să nu supraviețuiască sinistrului. Din fericire, structura a rezistat fără probleme.

Volumul atrage atenția nu doar prin textele sintetice și documentate, ci și prin ilustrații, planuri și fotografii. Multe dintre fotografiile de epocă sunt inedite și completează caracterul interesant și provocator al recuperării operei lui Karel Zdeněk Líman în România, cel la a cărei dispariție regina Maria spunea: „Prieten drag, onest, credincios și adesea țâfnos!... Da, îmi va lipsi profund; odată cu el ceva a dispărut și din viața mea".

Alin Ciupală

CĂTĂLIN BĂLESCU, EUGEN ALEXANDRU GUSTEA, ADRIAN GUȚĂ (coordonatori), *Universitatea Națională de Arte din București, 150 de ani*, Editura UNARTE, București, 2014, 314 p. + il.

Într-un cadru festiv, pe 25 martie 2014, a fost lansată lucrarea *Universitatea Națională de Arte din București, 150 de ani*. Rod al unui efort colectiv, masivul volum de 314 pagini – coordonat de actualul rector, Cătălin Bălescu (care semnează și cuvântul de deschidere), împreună cu Eugen Alexandru Gustea și Adrian Guță – se prezintă ca o monografie a acestei instituții. Evenimentul s-a desfășurat la Librăria Cărturești de pe Str. Arthur Verona nr. 13–15, al cărui spațiu a fost insuficient și temperatura sufocantă pentru afluxul de public atras de manifestare. Acest entuziasm unanim denota interesul de care se bucură instituția aniversată și producțiile ei academice adunate în slovă tipărită pe paginile unui op destinat perenității. Cu 20 de ani în urmă, în toamna lui 1994, s-a mai organizat o aniversare, dar de proporții mult mai reduse, concretizată prin publicarea unui catalog al instituției – pe atunci numită Academia de Artă – și prin susțiunerea de către noi a unei conferințe privind istoria învățământului artistic din țara noastră.

O altă celebrare avusese loc la împlinirea a 100 de ani de existență. În 1964, un grup de profesori ai Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu", coordonați de Raul Șorban, dădeau la lumină un volum aniversar[1]. Autorii erau dascălii noștri – a celor care azi am trecut demult de jumătatea vieții, depășindu-i chiar și pe ei în vârsta ce o aveau la vremea respectivă – și a câtorva care, mai grăbiți, au trecut Stixul spre a se alătura iluștrilor înaintași. Despuind arhivele și defrișând hățișul de neclarități care înconjurau anii începuturilor școlii, acești autori au realizat o lucrare de valoare, în pofida faptului că a fost elaborată într-o vreme total neprielnică politic, în care multe amănunte trebuiau trecute sub tăcere, fiind incomode în ochii cenzorului fără calificare de specialitate, dar bine instruit în directivele marxism-leninismului și ale materialismului dialectic (acele omisiuni au fost completate mai târziu, în timpuri propice). Cu același prilej a fost organizată o *Expoziție a centenarului*, iar periodicul „Arta Plastică" a consacrat un întreg număr acestui eveniment, publicând un editorial semnat de Petre Dumitrescu, rectorul de atunci al Institutului, și evocări ale mai multor cadre didactice sau absolvenți, mai vechi sau mai noi, precum Pericle Capidan, Camil Ressu, Boris Caragea, Alexandru Ciucurencu, Ion Irimescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Iosif Bene, Valeriu Boborelu, Ion Sălișteanu, Adina Nanu, Gh. Ghițescu[2]. Redacția inițiase chiar o masă rotundă cu tema *Rolul Institutului în formarea unui artist cu un profil complex* – titlu fără echivoc în privința intenților de politizare a sistemului educațional – la care au fost invitate mai multe cadre didactice „sigure" din punct de vedere al viziunii „progresiste", dată de o bună educație de partid[3].

Un subiect atât de generos ca acela al învățământului artistic mai fusese abordat, înaintea celor menționați, de profesorul G. Oprescu, părintele instoriei artei românești moderne, într-un studiu din 1951[4], iar pentru zona moldovenească, mult mai devreme, de A. D. Atanasiu, în 1904[5], și de H. Blazian, în 1938[6], urmați peste decenii, de Sabina Docman, în 1956[7], și apoi de Eugen Pohonțu, în 1967[8]. În ultima decadă a

[1] Raul Șorban (coordonator), Adina Nanu, Eugen Schileru, Paul Constantin, *100 de ani de la înființarea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București 1864–1964*, Editura Meridiane, București, 1964.

[2] „Arta Plastică", nr. 12/1964.

[3] *Rolul Institutului în formarea unui artist cu un profil complex*, în „Arta Plastică", nr. 12/1964, p. 600–603, 633–635.

[4] Acad. Gh. Oprescu și colaboratori, *Crearea școalelor de arte frumoase în țările române*, în „Buletin Științific. Secțiunea de Știința limbii, literatură și arte", tom I, nr. 1–2/ianuarie – iunie 1951, p. 1–16

[5] A. D. Atanasiu, *Gheorghe Bardasare Panaiteanu și înființarea Pinacotecei și Școalei Artelor-Frumoase în Iași*, în „Arhiva", nr. 2/Vevruarie 1904.

[6] H. Blazian, *Contribuții la istoria picturii române în secolul al XIX-lea. Începuturile picturii moderne în Moldova. Gh. Asachi – Învățământul artistic – elevii clasului de zugrăvitură*, în „Viața Românească", nr. 9/ septembrie 1938.

[7] Sabina Docman, *Date despre Pinacoteca și Școala de Arte Frumoase din Iași*, în SCIA, nr. 3–4/iulie – decembrie 1956, p. 301–307.

[8] Eugen Pohonțu, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova. Gh. Asachi și Gh. Panaiteanu*, Editura Meridiane, București, 1967.

secolului al XX-lea, au mai apărut două studii, de extinderi diferite, pe această temă, datorate lui Ion I. Solcan[9] și subsemnatului[10], iar în prima decadă a următorului, un catalog de expoziție, semnat de Ivona Elena Aramă, editat cu ocazia prezentării unor studii de atelier ale elevilor și profesorilor școlii ieșene[11].

Volumul este structurat după cum urmează: o primă parte este rezervată istoriei școlii, de la începuturi până la zi, unde studiile – bazate pe un solid material de arhivă, parte inedit – au fost semnate de cadrele didactice de la secțiile teoretice ale Universității (p. 10–95); urmează un tabel cu denumirile succesive deținute de instituția de învățământ artistic superior – ce revelă însemnătatea ei crescândă și amploarea căpătată în timp, de la școală la academie, facultate, institut[12], din nou academie și, în sfârșit, universitate – și un altul cu numele conducătorilor acesteia, directori și rectori (p. 98–99); apoi, sunt inserate portretele mai multor profesori și absolvenți, trecuți mai demult sau mai recent în lumea umbrelor, de la întemeietori ca Aman, Tattarescu și Storck la absolvenți iluștri precum Andreescu, Luchian și Brâncuși, până la aceia care, părăsind atelierele școlii au revenit ca profesori (și, unii dintre ei, au ajuns chiar rectori), precum Șirato, Steriadi, Dărăscu, Ressu, Han, Jalea, Baba, Ciucurencu, Baraschi, Ioanid, Caragea, Iuca, Murnu, Bitzan, Brădean, Blendea, Grigore, Gorduz, Sălișteanu, Mitroi, Coita etc. (p. 101–156). Partea documentară se încheie cu un scurt dar savuros capitol de memorialistică semnat tot de câteva cadre didactice al căror nume fac, practic, corp comun cu instituția și sunt cimentate în memoria anilor de ucenicie a multora dintre absolvenți: Adina Nanu (coautoare la volumul aniversar din 1964), acad. Răzvan Theodorescu (rector timp de două luni la începutul anului 1990), Mihai Mănescu, Ioan Stendl, Vladimir Șetran, Ștefan Câlția, Sorin Ilfoveanu (rector în intervalul 2004–2006), Corina Popa, Maria Blendea, Marin Gherasim, Nicolae Alexi, Neculai Păduraru (p. 160–176). Tonul nostalgic, uneori sprințar, alteori analitic, dar totdeauna cald și plin de încredere în viitorul școlii, dă un impetus generațiilor actuale și viitoare de studenți și dascăli în a sluji cu devotament, la catedrele teoretice sau în atelierele de specialitate.

Ultima parte a volumului reprezintă „catalogul” universității, cu facultățile și departamentele de specialitate: Facultatea de Arte Plastice (compusă din departamentele Pictură, Sculptură, Grafică, Foto-video și procesare computerizată a imagine, Pedagogia artei, Teorie, educație și cercetare), Facultatea de Arte Decorative și Design (Design, Modă, Artă murală, Arte textile – design textil, Ceramică, sticlă, metal, Scenografie), Facultatea de Istoria și Teoria Artei (Istoria și teoria artei, Conservare și restaurare, Pregătirea personalului didactic, Studii doctorale) (p. 180–304).

Cu știință pentru arta tiparului și dragoste pentru cartea frumoasă, cei ce au trudit pentru aspectul exterior al ediției, Carmen Apetrei și Radu Manelici, au dat la lumină un volumul tipărit în condiții grafice deosebite, pe hârtie de calitate – care amintește, prin textură și cromatică, de incunabule – și care este ilustrat cu multe fotografii din arhive de stat ori particulare, care conferă concretețe unor personaje uitate și surprind aspecte din timpul cursurilor teoretice sau ale celor de măiestrie. Cei doi pricepuți designeri ai cărții sunt demni de felicitări pentru uvrajul rezultat. Totuși, pentru viitorime, s-ar fi cuvenit ca legendele să fie complete la imaginile ce includeau mai multe personaje și nu să se dea doar numele profesorului aflat în centrul cadrului. Istoria nu iartă, mai ales, acolo unde sunt lăsate, cu bună știință, din neglijență ori din ignoranță, pete albe: cei neidentificați de redactorii legendelor vor rămâne, pe vecie, niște anonimi! Iar unii dintre ei chiar nu merită această condamnare.

La următoarea aniversare, cei ce vor pregăti ceremoniile și publicațiile aferente, vor avea o solidă bază de pornire pentru a duce mai departe cercetarea: monografia *Universitatea Națională de Arte din București, 150 de ani* este o lucrare temeinică și definitivă pentru stadiul actual al studiului învățământului artistic românesc universitar pe parcursul unui secol și jumătate.

Adrian-Silvan Ionescu

[9] Ion I. Solcan, *Gheorghe Asachi, fondatorul învățământului plastic din Moldova*, în Marin Aiftincă, Al. Husar (coordonatori), *Gheorghe Asachi – Studii*, Editura Academiei Române, București, 1992.

[10] Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc 1830–1892*, Editura Meridiane, București, 1999.

[11] Ivona Elena Aramă, *Maeștri și discipoli. Școala de Arte Frumoase din Iași (1860–1914)*, Editura Pim, Iași, 2008.

[12] Institutul de Arte Plastice a fost botezat nu cu numele fondatorului, așa cum s-ar fi cuvenit, ci cu acela al lui Nicolae Grigorescu – care nu fusese nici absolvent, nici cadru didactic aici – și aceasta din considerente de „corectitudine politică”, pentru că Theodor Aman fusese de origine nesănătoasă, boier, exploatator, iar guvernul democrat-popular nu putea tolera ca instituția de învățământ artistic superior să amintească, prin titulatură, de un reprezentant al regimului burghezo-moșieresc.

OLIVIA NIȚIȘ, *Istorii marginale ale artei feministe. Moștenirea vestică în Europa centrală, estică și de sud-est: influențe și diferențe*, București, Editura Vellant, 2014, 96 p.

Cunoscută drept critic de artă, cercetător în cadrul Institutului de Istoria artei „G. Oprescu" al Academiei Române, curator activ al numeroase expoziții naționale și internaționale din România, printre care Bienala internațională de gravură experimentală, alături de Ciprian Ciuclea, reprezintă doar un moment, Olivia Nițiș ne provoacă de data aceasta din perspectiva teoreticianului. Lucrarea domniei sale abordează un domeniu aflat la începutul afirmării în țara noastră, și anume arta feministă.

Aflată deocamdată între o marginalitate socială și una intelectuală, arta feministă urmează, de fapt, drumul unor preocupări similare din domeniul istoriografiei de artă, cu nimic mai dinamică decât cercetările similare din alte câmpuri ale umanioarelor. Preocupărilor unor specialiste, precum Mihaela Miroiu, Laura Grünberg, Lavinia Bârlogeanu, Eniko Magyari-Vincze, Oana Băluță și alte câteva puține cercetătoare, sunt îmbogățite prin volumul de față.

Încă din titlu sunt bine precizate cele două idei centrale care au încurajat analiza autoarei. Pe de o parte, marginalitatea artei feministe se referă la reticența și chiar respingerea de către mediul artistic românesc a unor astfel de inițiative, o respingere nu programatică, deschisă și clamată, ci una insidioasă, acoperită de indiferență, nepăsare și necunoaștere, atunci când nu devine virulentă și resentimentară de-a dreptul. Pe de altă parte, autoarea discută despre modul în care teoria feministă aplicată artei, apărută în spațiul intelectual occidental, a influențat o dezbatere similară în Europa centrală, estică și de sud-est. Problema modului în care românii, și nu numai ei, au aplicat modelele teoretice de tip occidental în domeniul științelor sociale și umaniste, în domeniul explicării evoluțiilor societății la un moment dat, este una esențială de la Titu Maiorescu încoace, cu atât mai mult cu cât, din păcate deseori, ne-am mulțumit să copiem fără efortul de a adapta modelele la realitățile românești. Obligativitatea cunoașterii acestor modele nu ar trebui să reducă până la dispariție adaptarea.

Dacă pentru Laura Grünberg, într-un excelent eseu publicat în nr. 11/2014 al revistei „Arta", număr coordonat de Olivia Nițiș, „arta" feminismului este interdisciplinară, pentru autoarea de față arta feministă poate fi surprinsă printr-o „relevantă perspectivă" a unor „microistorii plurale". Conceptul introdus este acela de „duplicitate constructivă", adică în același timp o asumare și o negare a centrului, o redefinire a raportului dintre centru și periferie, atât la nivelul spațiului Europei, cât și la acela al relației dintre masculin – feminin. Din acest punct de vedere, relevant și important este capitolul al treilea al lucrării, „Feminismul ca identitate", în paginile căruia găsim a aplicare critică a unor concepte preluate din literatura de specialitate occidentală și americană și pe baza acesteia o construcție conceptuală proprie.

Lucrarea ne propune și o sintetică privire de ansamblu asupra manifestărilor artei feministe în România și în Europa centrală și de sud-est, ceea ce oferă un punct de plecare pentru cercetări viitoare. Anumite exemple și studii de caz, precum acelea legate de grupul subReal sau de artiștii Wanda Mihuleac, Ion Grigorescu etc., merită și ele reținute.

Altfel spus, atenție! De la expozițiile „Perspective", „Eu, En, Ich", „Good Girls", „Momentum 1" și „Momentum 2", până la „Istorii marginale", arta la genul feminin (feminină și feministă) este printre noi. Putem spera că exemplul cercetătoarei Olivia Nițiș va fi urmat.

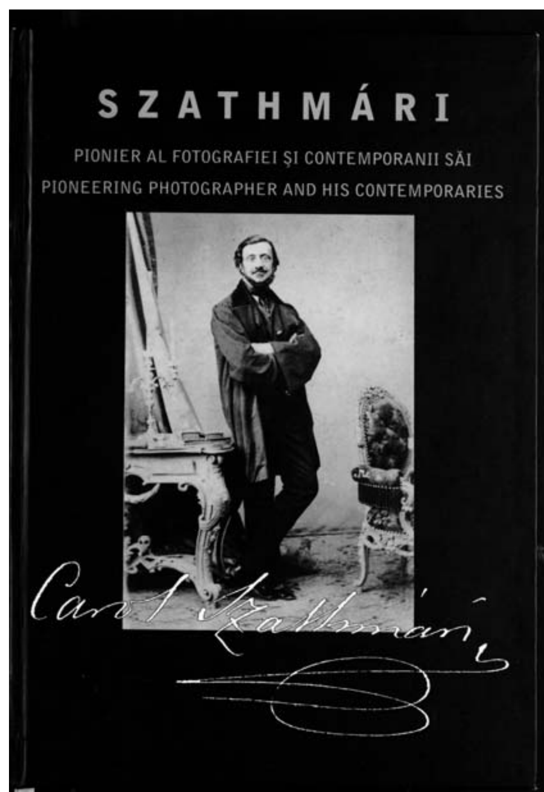
Alin Ciupală

ADRIAN-SILVAN IONESCU (editor) *Szathmári: Pionier al fotografiei și contemporanii săi/Pioneering photographer and his contemporaries*, Editura OscarPrint, București, 2014, 300 p. + il. + DVD

„Se dedică tuturor acelora – trecuți, prezenți şi viitori – pentru care opera pionierilor fotografiei şi epoca lor constituie un recompensant subiect de studiu".

Bicentenarul naşterii lui Carol Pop de Szathmári (1812–1887) a fost aniversat în 2012 cu o suită de evenimente de înaltă ţinută ştiinţifică şi culturală. La Bucureşti, pe lângă expoziţiile organizate de Muzeul Naţional de Istorie a României, de Muzeul Naţional Cotroceni, Muzeul Naţional Militar „Regele Ferdinand I" şi Biblioteca Academiei Române, s-a desfăşurat Conferinţa Internaţională *Szathmári, pionier al fotografiei şi contemporanii săi*, organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", în perioada 14–16 mai 2012.

Este meritul neobositului director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” şi istoric al fotografiei, dr. Adrian-Silvan Ionescu, de a fi reunit, sub cupola acestei conferinţe internaţionale, istorici de artă şi istorici ai fotografiei de renume din România şi de pe alte meleaguri. Pentru tânăra generaţie de istorici ai fotografiei de la noi, acest eveniment a fost un prilej fericit de întâlnire şi de împărtăşire a preocupărilor ştiinţifice.



Apărut la Editura Oscar Print, elegantul volum cuprinde comunicări susţinute în cadrul conferinţei şi poartă acelaşi titlu (*Szathmári, pionier al fotografiei şi contemporanii săi*), conferinţa şi volumul putând fi considerate o oglindă a cercetărilor contemporane asupra operei fotografice a lui Carol Pop de Szathmári.

Reputatul istoric al fotografiei, Larry J. Schaaf, analizează aici modul organic în care opera lui Szathmári a făcut parte din cultura şi curentele artei fotografice europene din secolul al XIX-lea. Larry Schaaf vorbeşte despre lungul drum parcurs de Szathmári pentru obţinerea recunoaşterii sale, în literatura de specialitate, ca primul reporter fotograf de război din lume, la baza acestei recunoaşteri stând cercetările lui Constantin Săvulescu, publicate în lucrări de specialitate. Shaaf îl aşează, firesc, pe Szathmári alături de Roger Fenton, ca reporter de război, şi – poate, puţin surprinzător – alături de Julia Margaret Cameron, ca portretist, pornind de la o observaţie de mare subtilitate: „prezenţa ei era la fel de dominantă ca a lui Szathmári, fapt care i-a făcut posibilă activitatea fotografică” (trad. noastră). Chiar dacă Szathmári a acordat mult mai multă atenţie aspectului comercial al activităţii sale de portretist, a reuşit, prin **prezenţa** însufleţită de calităţile sale de artist, să obţină portrete de o mare fineţe psihologică. Mai mult, analizând aşa-zisele „tipuri” – fotografii ale unor mici negustori, meseriaşi, ţigani, realizate cu un decor şi cu mijloace artistice minimale, în formatul *carte-de-visite*, cu dorinţa de a păstra cu ajutorul memoriei fotografice o lume care dispărea sau care se transforma cu rapiditate –, Larry Schaaf le aseamănă, ca manieră de abordare artistică, cu cele ale lui Irving Penn ori cu cele ale lui Richard Avedon. Eliberat de îndatoririle oficiale sau comerciale pe care trebuia să le onoreze pentru clientela sa de atelier, Szathmári a putut să-şi manifeste liber viziunea artistică în portretul fotografic, imortalizând aceste „tipuri”, culese adeseori chiar de pe stradă. Această notaţie rapidă, fulgurantă a unei trăsături psihologice o mai găsim doar în unele dintre acuarelele şi desenele sale.

Cătălina Macovei urmăreşte subiectele pe care Szathmári a dorit să le transpună şi în variantă litografică: peisaje, arhitectură religioasă, costume populare, tipuri, portrete sau evenimente. În ciuda unui proces mult mai laborios de realizare, Szathmári a abordat şi heliocromolitografia, doar că rezultatele obţinute nu au atins valorile artistice aşteptate, ele fiind evaluate astăzi, mai ales, prin prisma valorii lor documentare.

Aşa cum semnalează şi Ruxanda Beldiman în comunicarea sa *Arhitectura civilă şi ecleziastică a lui Carol Pop de Szathmari*, fotografia de arhitectură este o parte mai puţin cercetată a operei artistului. Demersul său este uşor de încadrat în preocupările fotografiei europene de la mijlocul secolului al XIX-lea. În Franţa, Comisia Monumentelor Istorice luase hotărârea, în 1851, în cadrul *Misiunii Heliografice*, de a repertoria fotografic patrimoniul arhitectonic naţional, încredinţând această sarcină unora dintre cei mai cunoscuţi fotografi ai momentului (Édouard Baldus, Hyppolite Bayard, Gustave Le Gray, Henry Le Secq şi Auguste Mistral). În aceeaşi perioadă manifestau preocupări similare Charles Clifford în Spania, Leopoldo Alinari la Florenţa, Hermann Rückwardt la Berlin sau Charles Marville la Paris, iar unul dintre cele mai răspândite mijloace de popularizare a acestor creaţii erau albumele, ce se vindeau în tiraje mari; de asemenea, imaginile erau reproduse frecvent în presa ilustrată a vremii. Szathmári a îndeplinit acest rol pentru spaţiul românesc, fotografiind în timpul călătoriilor sale clădiri şi monumente de arhitectură reprezentative din ţară şi din Bucureşti. Aceste imagini sunt grupate în albumele *Souvenirs de Roumanie* (1863) şi *România* (1867–1869). Autoarea se opreşte la monumentele de arhitectură bucureşteană, aşa cum apar ele în cele două albume. Realizate la comandă princiară, acestea nu au fost multiplicate într-un număr

mare astfel încât să fie accesibile unui public mai larg. În treacăt fie spus, în deceniile 6–7 ale secolului al XIX-lea, acest public era puțin numeros şi puțin dispus să plătească pentru a beneficia de astfel de imagini, aşa cum avea să constate însuşi Szathmári, când a încercat să publice primul jurnal ilustrat de la noi, *Ilustrațiunea. Jurnal Universal*. Proiectului său ambițios şi spectaculos ca rezultat a putut funcționa doar şase lui (septembrie 1860 – martie 1861), el reuşind să scoată, cu mari eforturi, doar 26 de numere. Szathmári a încercat să adapteze pentru publicul din România modelul jurnalelor ilustrate pariziene de genul *L'Illustration* şi *Le Monde Illustré*, pe ale căror materiale şi ilustrații s-a străduit să le publice şi la Bucureşti.

Semnalăm, ca temă de cercetare pentru viitor, şi peisajele, de un vădit caracter romantic, fotografiate de Szathmári în țară – Dâmbovicioara, râul Bistrița, ruinele de la Târgovişte –, aşa cum apar ele în albumul *România*, asupra cărora a atras atenția şi profesorul Schaaf în acest volum.

În studiul intitulat *Carol Szathmari fotograf militar*, Horia Vladimir Şerbănescu tratează o temă abordată asiduu de Szathmari: fotografia de război. Realizările sale cele mai cunoscute, realizări care i-au adus prețuirea şi recunoaşterea capetelor încoronate ale Europei, dar şi – postum – titlul de primul reporter fotograf de război, au fost fotografiile de front. Pornind de la cele 200 de fotografii realizate în aprilie 1854, în apropiere de Oltenița, considerate astăzi primele fotografii de război, şi terminând cu documentarea participării româneşti la Războiul de Independență din 1877–1878, pe lângă Statul-major al Domnitorului Carol I, se poate constata faptul că Szathmári nu s-a temut de realele pericole ce îl pândeau în calitate de fotograf pe front. În acelaşi timp, beneficiind de statutul său privilegiat, statut întreținut, de altfel, cu multă atenție, atelierul său a fost frecventat de elitele armatelor care s-au perindat prin Țările Române în deceniile de la mijlocul secolului al XIX-lea, ca şi de militarii locali.

Cartoanele fotografice, mai ales pentru formatele *carte-de-visite* şi *cabinet*, utilizate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, joacă un rol important în identificarea unui cabinet fotografic sau a unui fotograf, în datarea unei fotografii. Aparent un element secundar, cartonul fotografic pe care era lipită hârtia sensibilizată şi impresionată este purtătorul multor informații legate de funcționarea unui atelier fotografic. Analiza cartoanelor fotografice ale lui Szathmári ne dă indicii despre cât de mult a prețuit acesta titlurile, medaliile, ordinele primite de-a lungul carierei sale şi cum a înțeles să-şi facă reclamă prin intermediul graficii publicitare folosite, ele având, în ultimă instanță, rolul de carte de vizită. Semnatara acestor rânduri a ilustrat comunicarea *Grafica publicitară a cartoanelor fotografice ale lui Carol Szathmari* cu toate cartoanele pe care le-a identificat şi pe care le-a avut la dispoziție, prezentându-le în evoluție cronologică şi stilistică.

Istoricul de artă Ruxandra Dreptu examinează, în comunicarea sa *Szathmari, fotograful pictor al depărtărilor*, relația ambivalentă practicată de Szathmári cu pictura şi fotografia, circulația motivelor şi temelor între cele două modalități de expresie artistică. Analizând fotografia de peisaj şi de arhitectură, autoarea le consideră „summumul ambiției sale de fotograf de curte". Pendulând între documentarism şi valoare estetică, Szathmári foloseşte viziunea şi instrumentele pictorului şi tehnica artei fotografice pentru a satisface comenzi oficiale (uneori, însă, cu rezultate dezamăgitoare), dar reuşeşte – atunci când nu se mai simte încătuşat de obligații – să surprindă imagini puternice, „fotografii picturale", proaspete, vii ce lasă loc unei reevaluări a talentului său.

Posteritatea artistică a lui Szathmári, trecută prin filtrul reflexiv şi creativ al unui artist contemporan, Ion Grigorescu, este examinată tot de un istoric de artă, Ioana Vlasiu. Autoarea se opreşte la un proiect artistic al lui Ion Grigorescu, conceput ca un dialog, prin timp, cu maestrul fotograf: albumul de fotografii.

Contribuții valoroase şi originale sunt aduse, în volum, şi de autorii care au analizat opera contemporanilor lui Szathmari.

Astfel, Monika Faber, unul dintre invitații de marcă la conferința din 2012, fondator şi director al Photoinstitut Bonartes din Viena, autoare de cataloage de expoziții şi lucrări de specialitate asupra fotografiei din Europa centrală, se ocupă de albumul privind posesiunile Căii Ferate Austriece din Regiunea Banatului, în perioada 1859–1861, album realizat de fotograful Andreas Gröll (1812–1872). Având eminamente un caracter documentar, albumul lui Andreas Gröll (peisaje cu instalații şi clădiri industriale, precum şi tipuri de locuitori din zona Banatului) aduce un contrapunct interesant la demersul artistic al lui Szathmári. Peisajele industriale, aride şi tulburătoare în acelaşi timp, care reflectă o societate industrială în plină expansiune, ne fac să ne întrebăm dacă Szathmári ar fi ales vreodată acest tip de fotografie.

Personalitatea marcantă a lui Theodor Glatz, ca pictor şi mai ales ca fotograf, este prezentată de Konrad Klein, unul dintre cei mai avizați cercetători ai fotografiei transilvănene, sibiene cu precădere. Pe lângă datele biografice bine documentate, Konrad Klein analizează genurile fotografice practicate de Glatz, precum şi relațiile cu cei care i-au fost contemporani, cu cei pe care i-a inițiat în arta fotografică.

Aşa cum era de cuviinţă, dat fiind rolul său în fotografia transilvană, este prezentat şi Veress Ferenc, în comunicarea lui Alfred Schupler, în care este marcată activitatea sa de fotograf, inovator în tehnica fotografică, profesor de fotografie şi editor de revistă de fotografie.

Pentru istoria fotografiei din Banat, Cristian Graure aduce două contribuții bine documentate. Prima se referă la activitatea fotografică a parohului Josef Brand din Timişoara, care se înscrie în paradigma fotografului amator cu preocupări documentariste. Cea de-a doua, intitulată *Banatul secolului al XIX-lea văzut prin „lentilele camerei stereoscopice”*, îi prezintă pe cei mai importanți fotografi bănățeni care au realizat fotografii stereoscopice.

Silvana Rachieru se ocupă de fotografia din Imperiul Otoman şi de cei mai importanți fotografi care au activat în special la Constantinopol. Pe lângă informațiile şi considerațiile asupra fotografilor şi temelor întâlnite în fotografia otomană din secolul al XIX-lea, autoarea prezintă pe cei mai importanți cercetători ai fotografiei din Turcia din ultimele decenii.

Volumul *Szathmári, pionier al fotografiei, şi contemporanii săi* va deveni, cu siguranță, un instrument de lucru indispensabil pentru studiul operei şi vieții lui Szathmári, el cuprinzând şi o cronologie detaliată datorată lui Adrian-Silvan Ionescu, poate, cel mai avizat cunoscător al acestui subiect. Tot coordonatorul volumului aduce o necesară revizuire, în lumina documentelor de arhivă, a numeroaselor „legende” şi informații neverificate relative la viața şi opera lui Szathmári, legende care circulă în diverse medii culturale. De asemenea, el pune în circulație actul de împământenire al artistului şi notele dezbeterilor comisiilor parlamentare care au decis să-i fie acordată cetățenia română în anul 1880 – între ai căror membrii majoritatea îşi luaseră portretul în atelierul său.

Cu valoare de referință este şi întreprinderea datorată Adrianei Natalia Bangălă, care descrie şi inventariază amănunțit albumele *România*, realizate de Szathmári în perioada 1867–1869.

Textele sunt în limbile română, engleză şi germană (aşa cum au fost susținute de autori în cadrul conferinței); toate textele beneficiază de rezumate în limba engleză; la finalul volumului, sunt prezentate mici note biografice ale autorilor.

Volumul beneficiază de o ilustrație şi de o concepție grafică de excepție – datorată pricepului graficiaan Ioan Cuciurcă, autor şi al afişului şi mapei conferinței din 2012 –, în care sunt valorificate fotografii inedite sau foarte puțin cunoscute publicului larg oferite, cu generozitate, şi pe un DVD ataşat volumului. La materialul iconografic de patrimoniu se adaugă şi o componentă contemporană căci editorul a făcut tuturor, cititori şi cercetători, o surpriză prin inserarea unui folder cu participanții şi instantanee de la conferință realizate de Sorin Chuițu, abilul fotograf al instituției organizatoare, de Aurelian Stroe, Radu Igaszag (alias Szathmari II) şi Ioan Cuciurcă, ale cărui inspirate idei grafice au înobilat volumul, el fiind consilier artistic pentru acesta. Astfel, ni se asigură şi nouă, cercetătorilor de azi, un loc în istorie, în umbra marelui înaintaş!

Volumul *Szathmári, pionier al fotografiei, şi contemporanii săi* se adresează atât unui cititor specializat, interesat în primul rând de istoria fotografiei româneşti, cât şi unui public din ce în ce mai larg şi mai avid de informații referitoare la istoria fotografiei, în general.

Adriana Dumitran

PAUL REZEANU, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800–2000), vol. II (1919–2000)*, Editura Alma, Craiova, 2013, 475 p. + il.

Sârguincios culegător de informații din presă și de la ultimii martori ai unei epoci apuse, prolific autor de lucrări centrate pe creativitatea olteană, Paul Rezeanu a îmbogățit bibliografia națională cu mai multe titluri de referință din care spicuim câteva: *Artele plastice în Oltenia (1821–1944)* (1980), *Eustațiu Stoenescu* (1985), *Constantin Lecca* (1988 și 2000), *Pictorul Stoica D.* (1990), *Brâncuși la Craiova* (2001), *Artiști plastici craioveni* (2003), *Caricaturistul N. S. Petrescu-Găină* (2008), *Brâncuși. Tatăl nostru* (2012), cea din urmă recenzată în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 3 (47)/2013, p. 258–259. La aceastea se adaugă încă o carte **mare**, la propriu și la figurat, cea de față, care completează și încheie un uvraj început cu ani în urmă și amplificat de-a lungul timpului, până la zi. Anteriorul volum din această lucrare, dedicat plasticienilor din secolul al XIX-lea până la Războiul cel Mare, a văzut lumina tiparului în 2010. Sunt acoperite toate tehnicile artistice: pictură, sculptură, grafică, decorative și chiar arhitectură și sunt incluși, fără excepție, toți mânuitorii de penel, creion, eboșoar sau echer și compas care s-au născut ori au activat în Oltenia, fie ei profesioniști de renume – unii chiar internațional – fie amatori aproape necunoscuți, dar dați la iveală prin persuasiunea de cercetător a autorului care a „măturat” întreaga presă locală și centrală, unde a găsit nume și

personalități demne de a figura în volum. Sunt, însă, și nume introduse cam forțat, doar prin faptul că artistul a avut o minimă legătură cu Oltenia, doar prin naștere, precum Magdalena Rădulescu (p. 243), Alexandru Călinescu (p. 216–224) sau Florența Pretorian (p. 114–117) care, de-a lungul carierei, nu au mai avut nici un contact cu ținutul natal. Cum era și firesc pentru un autor ce a consacrat deja studii substanțiale unor artiști, Paul Rezeanu acordă spații mai mari plasticienilor monografiați și care-i sunt mai aproape de suflet precum Stoica D., Anghel Chiciu, Ion Țuculescu – doar Brâncuși face excepție pentru că, despre acesta, a spus tot ceea ce se putea spune și a „corectat”, în volume anterioare, erorile presupuse a fi fost emise de alți cercetători.

Exact ca într-o autobiografie bazată pe note zilnice, autorul nu uită să precizeze, când este cazul, că a cunoscut personal pe unul sau altul dintre artiștii despre care vorbește ori că, în calitatea ce a avut-o – timp de 34 de ani, de director al Muzeului de Artă Craiova, a achiziționat operele acestora (spre exemplu, ale lui Ion Țuculescu, p. 252). Aceste confesiuni fac relatarea vie, plină de vervă, și dau garanția unei informații venită direct de la sursă, nemediată de studiul documentelor de arhivă și al presei. Amator de elemente anecdotice, autorul nu neglijează să-și pigmenteze textul cu asemena episoade comice din viețile artiștilor. Cu admirabil spirit autocritic, Rezeanu își mărturisește, fără înconjur, limitele documentației, în stilul său colocvial, inconfundabil. Spre exemplu: Lucia Popescu-Olt „s-a născut înainte de 1920, probabil, prin 1913–1915. (...) Când și unde a decedat nu știm. Probabil în jurul anului 2000” (p. 170–171); „Despre pictorița Maria Cocheci-Căldărușanu știm doar că s-a născut la Craiova, în anul 1891” (p. 178) – dar nu mai urmează nici un detaliu despre această artistă (!); Aurelia Vasiliu Aricescu „se pare, a decedat în anul 1986” (p. 179); „Din păcate, despre ea (Pitzy Porubsky) nu deținem decât foarte puține date. (...) Era născută puțin înainte de 1920, se pare că avea studii de pictură, dar la ce nivel, unde și cu cine, nu am aflat. (...) A murit prin 1990–1991” (p. 171–172); „Știm despre ea (Yvonne Demetrescu), că s-a născut la Craiova, dar când, exact, nu. Bănuim, însă, că prin 1913. Nu știm, de asemenea, când a decedat. Se pare că după 1990, la București” (p. 169)[1]. Este de-a dreptul înduioșător cum își explică lacunele în cazul Olgăi Copăceanu: „Probabil familia sa avea o situație materială bună, întrucât numai așa se explică faptul că mai târziu a putut urma cursurile Academiei Naționale de Arte Frumoase din București. A făcut, desigur, pictură. Întâmplarea a făcut să-i vedem câteva tablouri. Bune. Peisaje. Ne-au rămas astfel în memorie două peisaje dunărene, probabil din portul Brăila, executate pe la sfârșitul anilor cincizeci. A decedat la 3 martie 1962. Unde, nu știm” – cu mențiunea, la subsol: „Din păcate despre pictoriță nu avem decât o simplă fișă. Când am făcut-o, nu mai știm. Probabil prin anii șaptezeci” (p. 148). De aici reiese clar că majoritatea datelor ce le furnizează se bazează pe propria memorie, arhivă documentară și experiență de muzeu unde, prin specificul activității, avea relații directe cu artiștii contemporani. În altă parte, această precizare este și mai evidentă: „Și pe pictorița Maria Colonel Budeanu am cunoscut-o. E drept, puțin. (...) La rugămintea acesteia i-am organizat o expoziție personală la Academie” (p. 87); sau „Cu Ion Truică am stabilit, în urmă cu ani, organizarea unei expoziții personale la Muzeul de Artă din Craiova. N-a fost să fie. Cred, din vina la amândoi” (p. 326).

Un redactor neatent a scăpat mai multe regretabile greșeli de tipar, ceea ce lasă impresia unei cărți necorectate, lucru pe care uvrajul de față nu-l merita. Spre pildă, Jeana Baculescu apare ca fiind născută pe 21 martie 1982, deși, cu un rând mai sus, era precizat anul corect: 1882! (p. 29); Fritz Storck este scris cu Ș (!) (p. 225). Se strecoară însă și unele erori ale autorului: când vorbește despre arh. Adrian Gheorghiu (1909–1981), eminent profesor de geometrie în spațiu la Facultatea de Arhitectură și acuarelist doar în timpul liber și în tinerețe, fără veleități de expozant – care a fost unchiul și nașul de botez al semnatarului acestor rânduri – și despre contribuția sa la studiul arhitecturii populare în colaborare cu Paul Stahl și Paul Petrescu, sunt greșit atribuite titlurile de arhitecți la cei doi care erau, primul sociolog, iar al doilea etnograf, amândoi iluștri cercetători în domeniu, cel din urmă chiar unul dintre stâlpii secției de specialitate din cadrul Institutului de Istoria Artei (din păcate dispărută după plecarea sa definitivă, în S.U.A., în 1986). Unele informații sunt incomplete, ca în cazul operei sculptorului Alexandru Călinescu, în al cărui palmares sunt enumerate, în mod corect, și „două medalioane plasate pe Arcul de Triumf din București (1936)”, (p. 223) însă nu precizează că acele medalioane reprezentau efigiile Regelui Ferdinand și Reginei Maria[2].

---

[1] Pictorița Yvonne Demetrescu, sensibilă autoare de minaturi cu flori și portrete, în spiritul miniaturiștilor francezi din secolul al XVIII-lea, era trecută bine de 80 de ani și încă activă în intervalul 1991–1993, când, în calitate de director adjunct al Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București, i-am găzduit trei expoziții la GAMB (Galeriile de Artă ale Municipiului București) de pe str. Academiei.

[2] Suntem în măsură să precizăm că acele două medalioane, înlocuite în vremea guvernării comuniste cu două rozete din piatră, au fost așezate la locul lor, prin strădaniile noastre, în toamna anului 1992, după ce le depistasem, bine ascunse, în depozitul Muzeului Frederic și Cecilia Cuțescu-Storck.

Ca monografist *en titre* al caricaturistului Nicolae Petrescu-Găină, Rezeanu are o deosebită sensibilitate pentru desenul umoristic așa că între mânuitorii olteni ai peniței muiată în venin sunt prezentați, în detaliu și cu simpatie, Drăgulescu-Drag, Taru, Barmo (Barbu Morcovescu), Gabriel Bratu, Silvan Ionescu.

Pentru artiștii încă în viață sau pentru aceia care abia au debutat – „generația de soldați care cred că au în raniță bastonul de mareșal" cum îi numește el (p. 439) – adunarea datelor a fost mult mai facilă și nu s-au strecurat erori. Aici este făcută, din abundență, analiză plastică la obiect, pe opera la zi, care suplinește lipsa comentariului drag autorului cu formație de istoric, aplecat asupra unor biografii stufoase și atractive prin meandrele date de soarta fiecăruia și de evenimentele la care a fost martor și care i-au schimbat, de multe ori, cursul, ca în cazul artiștilor din prima jumătate a secolului al XX-lea – unii combatanți în războaie, prizonieri, încarcerați politic, bolnavi fizic și psihic.

Autorul are propensiune spre colocvialitate. Dar, dacă propozițiile scurte, repetiția, întrebările retorice au efect într-o elocință – cu care autorul a fost familiarizat după ani lungi petrecuți la catedră – ele nu au același efect într-un text academic, așa cum se dorește cel de față. Spre exemplu, în *Cuvântul-înainte* se întâlnesc asemenea repetiții: „În doi ani de război am trecut prin multe, am plătit scump, mult prea scump, dar totul a fost bine pentru că s-a terminat cu bine. România Mare, România Mare a fost atunci înfăptuită... (...) A venit însă anul 1940, an de dezastru, de prăbușire, un an negru, negru. Adio România Mare. S-a intrat apoi, în 1941, în război. Al Doilea Mondial. Nu se putea altfel. Că în răsărit s-a mers prea departe, că trebuia, la un moment dat să ne oprim... vorbe. (...) A urmat epoca lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și a lui Nicolae Ceaușescu. Le mai comentăm...? Nu, le-am trăit! A venit apoi decembrie 1989, cu iluzii, speranțe și, mai ales, cu dezamăgiri..." (p. 6). Mai nostim este atunci când autorul devine ironic-moralist, ca în cazul soților Grigorian și Gheorghița Rusu: „Timp de aproape două decenii ei au luptat să se afirme ca profesori și pictori, dar când se aflau pe punctul să realizeze acest deziderat, cum spune zicala, au dat vrabia din mână pe cioara de pe gard. Au părăsit Craiova și s-au stabilit în S.U.A. La New York! Bineînțeles că studiile nu le-au fost recunoscute (echivalate), iar ca artiști – pictori – nu aveau cum să pătrundă (să reușească), așa că deocamdată, după câțiva ani de America, am aflat că el a reușit să-și găsească o slujbă: paznic de noapte la căile ferate! În sfârșit, chestie de orgolii..." (p. 357). Dar această colocvialitate ține de stilul autorului. Este marca sa inconfundabilă. Și șarmul său. O notă de sfătoșenie bătrânească. Volumul este, mai degrabă, unul memorialistic: prin tonul familiar, prin talentul de povestitor, prin plăcerea relatării diverselor detalii, amuzante sau nu, legate de biografia artiștilor, autorul dorește să-și apropie cititorii, să-i captiveze, să și-i facă prieteni. Portretele inserate în volum – căci sunt portrete și mai puțin studii de caz făcute cu răceala analitică a istoricului de artă interesat de fenomen și de efectele acestuia pe planul gustului – au caracter personal fiindcă, în marea majoritate a cazurilor, sunt rodul cunoașterii directe a plasticienilor. De aceea, autorul nu-și poate înfrâna efluviile sentimentale față de unul sau altul dinte cei care i-au fost mai dragi. Iar aceștia sunt destul de mulți.

De o debordantă sinceritate, autorul inserează, la final, un paragraf cu sens de postfață în care dă câteva lămuriri asupra intențiilor avute atunci când a purces la întocmirea acestui amplu uvraj, specificând sursele folosite și lăsând totală libertate cititorilor de azi și din viitorime să-i aprecieze sau nu efortul, prin mărturisirea că el atâta a putut face: „(...) În lucrarea de față, structurată pe două volume, *Istoria artelor plastice în Oltenia*, am căutat să prezentăm și viața artistică a acestei provincii istorice în perioada amintită. Sunt multe date inedite, sunt altele pe care, dacă nu le prezentam noi, se pierdeau, poate, pentru totdeauna, sunt date pe care uneori le-am prezentat și în alte lucrări. Mai ținem să precizăm că pentru scrierea acestei lucrări am adunat material, date, timp de aproape o jumătate de secol. Că am reușit sau nu să realizăm o *Istorie a artelor plastice în Oltenia (1800–2000*) cât mai completă și pe cât posibil mai obiectivă, aceasta-i altă problemă. Oricum, noi am încercat..." (p. 440). Este totdeauna bine să fie făcute asemenea destăinuiri prevăzătoare care să îndoaie, ca o platoșă, săgețile prea ascuțite ale criticilor necruțători. Volumul, abundent ilustrat alb-negru și, mai ales, color, se încheie cu un indice de nume și o amplă bibliografie ce-i asigură, în timp, o certă utilitate ca instrument primar de lucru pentru eventualii cercetători interesați să reia și să aprofundeze analiza vieții artistice din acea zonă geografică de tradițională rezonanță în istoria și afectivitatea națională.

Adrian-Silvan Ionescu

REVISTA REVISTELOR

ARS TRANSSILVANIAE, XXII/2012

Numărul XXII al revistei anuale a Institutului de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca, publicată sub egida Academiei Române, cuprinde, într-o bună tradiție, materiale de o înaltă ținută științifică, ce acoperă o arie tematică vastă, într-o prezentare grafică de excepție. Volumul debutează cu articolul acad. Marius Porumb despre Muzeul Mitropolitan al Clujului în a cărui reorganizare din anul 2011 autorul a fost implicat. Colecția întemeiată de Nicolae Ivan (1855–1936), primul episcop al eparhiei după reînființarea sa, în 1924, și dezvoltată prin efortul succesorilor săi este prezentată astăzi într-o concepție muzeografică modernă, cuprinzând „un patrimoniu artistic format din valori inestimabile ale istoriei naționale, ale istoriei religioase a românilor transilvăneni": icoane pe lemn și sticlă, obiecte de cult, manuscrise și carte veche românească, obiecte și documente legate de istoria eparhiei.

Sub titlul *Pelerini medievali în arta Transilvaniei*, András Kovács prezintă această temă mai puțin studiată prin prisma surselor documentare și imagistice, aducând în dezbatere picturile murale de la Dorolțu și Viștea (ultima parte a secolului al XIV-lea), Capela Lazo din Alba Iulia (1512, cu o propunere de reconstituire a decorului fațadei prin analogie cu insignele pelerinilor la Roma) și biserica din Ionești (motivele decorative ale consolelor din 1522). Patronimul capelei Rokonod din Cluj a fost clarificat cu ajutorul polipticelor capelei Drágfi de la Cehul Silvaniei, cunoscute documentar, care erau dedicate locurilor de pelerinaj situate pe drumul spre sanctuarul Sfântului Iacob din Compostela și pe ramificațiile sale.

Mihaela Sanda Salontai notează câteva *Observații privind tipologia corului hală de la Sebeș*, referitoare la existența unei etape distincte de construcție în istoria monumentului față de cea originară, din al treilea sfert al secolului al XIV-lea. Este vorba de elementele intervențiilor din primele decenii ale secolului al XVI-lea, care au fost înlăturate de restaurarea din anii 1960–1964, în vederea uniformizării lucrărilor dinaintea Reformei. Tipologia arhitecturii corului se regăsește și în Austria, dar mai ales, în Sudul Germaniei, conexiuni stilistice fiind deja stabilite cu decorația sculpturală a bisericilor din Schwäbisch Gmünd și Nürnberg.

În articolul *Picturi murale din jurul anului 1500 la Mediaș*, Dana Jenei studiază reprezentările necunoscute și mai puțin cercetate ale Bisericii Sfânta Margareta, cum ar fi un fragment interior al Judecății de Apoi (c 1420), decorul heraldic și figurativ al bolților sau urmele unei reprezentări diferite a Parusiei conservate la exteriorul corului (c 1488). Din timpul regelui Wladyslaw II Jagiello, datează picturile sacristiei și capelei din Turnul Mariei a „castelului" din jurul bisericii, la exteriorul căruia este conservată o imagine a Răstignirii lui Isus între Ioan și Maria, mijlocind pentru donatorul îngenuncheat, probabil, parohul *Stephanus Martini* (1492–1515), presupusul inițiator al lucrărilor de la Mediaș din jurul anului 1500.

Marco Bogade întreprinde *O cercetare interdisciplinară de istoria artei asupra culturii orășenești transilvănene din zorii epocii moderne*, prin studiul de caz al familiei de negustori Haller din orașul liber imperial Nürnberg, ai cărei membri se stabilesc în Regatul Maghiar și Transilvania, pentru a-și supraveghea afacerile din noile piețe de desfacere deschise în această parte a Europei. La fel ca în orașele de origine, mijloacele lor de reprezentare sunt cărțile genealogice, portretele, blazoanele, pietrele de mormânt, artefacte pentru studiul cărora se impune o abordare pluridisciplinară, prin corelarea mijloacelor de cercetare ale „disciplinelor auxiliare ale istoriei".

Analiza unor *Fragmente de pictură murală descoperite la Curtea domnească din Suceava* este pentru Paraschiva-Victoria Batariuc un prilej de trecere în revistă a documentelor referitoare la decorația reședințelor voievozilor Moldovei, astăzi dispărute în totalitate. Cele două fragmente de tencuială cu pictură

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 279–285, Bucureşti, 2014

în frescă au fost descoperite de arheologi în deceniul șase al secolului trecut, în zona beciurilor amenajate de domnitorul Vasile Lupu în prima parte a secolului al XVII-lea, o etapă de construcție bogat documentată a istoriei monumentului. Construcțiile aulice au fost abandonate în 1653, iar fragmentele fac parte în prezent din colecția arheologică a Complexului Muzeal Bucovina din Suceava.

Agata Chifor descifrează *Limbajul secret al picturilor școlii flamando-olandeze din colecția Muzeului Țării Crișurilor*, imagini religioase, naturi moarte și scene de gen pictate cu minuție în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Mesajul biblic ascuns în compozițiile alegorice pe tema *vanitas* și simbolice, ilustrând cele cinci simțuri, cele patru elemente, cele șapte păcate capitale, vicii și virtuți, reflectă gustul comanditarilor de religie protestantă. Între operele analizate amintim *Madona cu Pruncul* din școala lui Gerard David, *Natură moartă cu fructe și vânat*, o alegorie barocă pe tema vanității, realizată în ambianța lui Frans Snyders sau *Petrecerea*, semnată de Peter Veredael, o tipică scenă de gen olandeză.

Grațiela Grigoriu, semnează articolul *Episcopul Climent al Râmnicului, un mare ctitor al epocii postbrâncovenești*. Ierarhul care a condus episcopia în timpul ocupației Habsburgice, una dintre cele mai dificile perioade pentru biserica din Oltenia, s-a dorit a fi un continuator al tradiției artistice muntenești, aspect reflectat în arhitectura și decorul ctitoriilor sale: bolnița Episcopiei de Râmnic și mai multe biserici de pe valea râului Otăsău construite și pictate înainte de 1752. Pisania bisericii schitului de la Pietrari dezvăluie modelele duhovnicești care l-au călăuzit pe Episcopul Clement al Râmnicului: preotul Simon din *Ecclesiarhul* Vechiului Testament și domnitorul martir Constantin Brâncoveanu.

Ana Dumitran analizează *Pictura bisericii din Bucium-sat (jud. Alba)*, o frescă descoperită și recuperată parțial de sub var în anul 2001, de sub tencuielile peretelui absidei monumentului, care prezintă analogii frapante cu decorul pictat al bisericilor de lemn din Lăzești și Gogel, semnate de Gheorghe Tobias din Abrud în 1749, respectiv 1770. Extinzând studiul asupra fragmentului de pictură, similar sub aspect stilistic, din timpanul vestic al pronaosului bisericii Maieri II din Alba Iulia, care datează din intervalul 1730–1750, autoarea reconstituie opera acestui meşter zugrav, caracterizată de „evidente accente brâncovenești".

Cornel Tatai-Baltă identifică *Un model venețian pentru o xilogravură de la Blaj (1781)*, readucând în atenție sursele folosite de meșterii care au lucrat în cel mai important centru de gravură în lemn din Transilvania, între 1750 și 1830. Pe lângă trăsăturile iconografice și stilistice cunoscute ale lucrărilor destinate ilustrării cărților bisericești sunt evidențiate legături cu centre culturale și artistice de primă importanță din Europa. Autorul observă faptul că Intrarea Maicii Domnului în Biserică din *Minologhionul* tipărit la Blaj în 1781, gravură atribuită xilografului Petru Papavici, este copiată după *Mineiul de praznice*, publicat la Veneția în 1538, în tipografia lui Božidar Vuković.

János Orbán este autorul studiului complex al *Castelului din Dumbrăvioara*, monument de importanță majoră pentru Barocul transilvănean. Reședința a fost ridicată de Sámuel Teleki, fondatorul bibliotecii care îi poartă numele, începând cu anul 1769, în preajma nunții sale cu Zsuzsanna Bethlen, de o echipă condusă de constructorul Paul Schmidt din Târgu Mureș. Informația despre monument este riguros organizată și prezentată în capitole referitoare la: Descrierea ansamblului de clădiri, Istoria domeniului, Istoricul construirii castelului (aripile de nord și de sud, reparații și extinderi, dependințe, aripa centrală), Clădirile baroce, Încăperi și amenajări interioare (inventare, meșteri, funcții), Grădina castelului.

În partea a doua a volumului, sunt celebrați acad. Virgil Vătășianu (1902–1993) la 110 ani de la naștere, savant în memoria căruia a fost totodată organizat la Cluj-Napoca Simpozionul Național de Istoria Artei, din 18–19 mai 2012 (Rubrica *Cronica*), și prof. univ. dr. Corina Popa, *istoric de artă și dascăl devotat al învățământului universitar românesc* – cu *Laudatio* –, la care se adaugă o bibliografie selectivă, semnate de Marius Porumb (Rubrica *Aniversări*).

Volumul se încheie printr-un număr impresionant de recenzii ale unor cărți apărute între anii 2009 și 2012: Corina Popa – Ioana Iancovescu, *Mănăstirea Hurezi*, Editura Simetria, București, 2009, lucrare distinsă cu premiului „G. Oprescu" al Academiei Române (Marius Porumb), Evelin Wetter, *Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedkunst im historischen Königreich Ungarn*, Jan Thorbecke Verlag, Osterfildern, 2011 (Mihaela Sanda Salontai), Liliana Condriacova, *Arta bijuteriilor din Moldova*, Editura Lumen, Iași, 2011 (Anca Elisabeta Tatay), Ana Dumitran – Hegedüs Enikő – Vasile Rus, *Fecioarele înlăcrimate ale Transilvaniei. Preliminarii la o istorie ilustrată a toleranței religioase*, Editura Altip, Alba Iulia, 2011 (Jan Nicolae), Nagy Márta, *Ohridi Szent naum magyarországi kultusza. Mint az etnikai identitás megőrzésének megnyilatatkozása*, Balassi Kiadó-Debreceni Egyetemi Kiadó, Budapest – Debrecen, 2012 (Ana Dumitran) și Mihaela Proca, *Un veac de artă ortodoxă în Țara Bârsei (1734–1838)*, București, 2011 (acad. Marius Porumb).

Dana Jenei

DE LIBRIS. BULETIN BIBLIOGRAFIC (2009–2014)

AUBENAS, Sylvie; BAJAC, Quentin, *Brassaï, Le flâneur nocturne*, Gallimard, Paris, 2012, 312 p. + 298 il. – volumul reproduce imagini din cele trei albume esențiale ale fotografului: *Paris de nuit* (1932), *Voluptées de Paris* (1935) și *Le Paris secret des anées '30* (1976), precum și fotografii inedite, analizând singularitatea viziunii lui Brasaï, aflată între reportaj, documentar social și investigație poetică.

AUCLERET, Jean-Pierre, *Baïonnette aux crayons. Caricatures et propaganda de la Grande Guerre*, Éditions Gründ, Paris, 2013, 208 p. + il. – studiu temeinic asupra caricaturii și a materialelor de propagandă (timbre, viniete, cărți poștale) din timpul Primului Război Mondial.

BALȘ, George, *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, ediție îngrijită de Tereza Sinigalia și Paraschiva-Victoria Batariuc, ediția a II-a revăzută, Suceva, Editura Karl A. Romstorfer, 2012, 411 p. + il. + CD. – reeditarea unei rarități bibliografice.

BATARIUC, Paraschiva Victoria, *Civilizație medievală românească. Ceramica monumentală din Moldova,* Editura Academiei Române, București, 2012, 654 p. + il.

BĂLDESCU, Irina, *Transilvania medievală. Topografie și norme juridice ale cetăților Sibiu, Bistrița, Brașov, Cluj*, Editura Simetria, București 2012, 367 p. + 205 fig., recenzie Dana Jenei, în *Caiete ARA* 5, 2014, p. 225–227.

BĂLESCU, Cătălin; GUSTEA, Eugen Alexandru; GUȚĂ, Adrian (coordonatori), *Universitatea Națională de Arte din București, 150 de ani*, Editura UNARTE, București, 2014, 314 p. + il. – monografia instituției naționale de învățământ superior la împlinirea unui secol și jumătate de la fondare (SCIA, Arte Plastice, serie nouă, tom 4 (48)/2014).

BĂLȚATU, Adam, *Voiam să fiu pictor... Însemnări*, ediție îngrijită și prefață de Doina Lemny, Editura Junimea, Iași, 2014, 120 p. + il. – volum memorialistic de interes pentru redescoperirea lumii artistice ieșene de la începutul și mijlocul secolului al XX-lea văzută din interior, de un plastician.

BOLDURA, Oliviu, *Pictura murală din Nordul Moldovei. Modificări estetice și restaurare*, Editura Accent Print, București, ediția a II-a, 2013, 448 p. + il.

BONȚA, Claudia M., *Baroque Influence in Central-European Medal Work. The Seventeenth-Eighteenth Centuries*, Bibliotheca Musei Napocensis XXXVI, Editura Argonaut & Mega Publishing House, Cluj-Napoca, 2013, 215 p. + 252 il., recenzie de Nicolae Sabău, în „Ars Transsilvaniae", XXIII, 2013, p. 295–298.

BOTOȘ, Ion M., *Uniunea Regională a Românilor din Transcarpatia „Dacia" – 10 ani de existență, 06.04.2001 – 06.04.2011*, Editura Sighetu Marmației, 2013, cca 700 p.

BRAD, Carmen, *Imagini ale lumii trecătoare – Utagawa Kumiyoshi*, MNAR, București, 2013 + il. – catalogul expoziției care a prezentat o selecție de cincizeci și nouă de gravuri create de Utagawa Kuniyoshi (1797–1861), unul dintre ultimii mari reprezentanți ai școlii Utagawa, cea mai productivă etapă a gravurii policrome japoneze.

BUGA, Adrian, *Colecția regală de artă contemporană*, Editura UNARTE, București, 2011, 220 p. + il. – album în condiții grafice excepționale care prezintă lucrările de artă donate de importanți artiști români Regelui Mihai, cu ocazia jubileului său la 90 de ani. Rolul de inițiator al colecției îi aparține lui Sorin Dumitrescu și Fundației Anastasia. Albumul prezintă și un inventar cu date tehnice ale lucrărilor din colecția aflată la Palatul Elisabeta din București.

BUGNARIU, Ioan Horvath, *Apariția spiritului pop și influența acestuia în arta și cultura contemporană*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2009, 74 p. + il. –lucrare teoretică în care profesorul universitar și graficianul de primă mână Ioan Horvath Bugnariu analizează cu o privire selectivă și personală fenomenul *pop art* și recurențele sale contemporane.

BUZILĂ Varvara, *Covoare basarabene/Bessarabian Carpets*, ediție bilingvă (română – engleză), ediție a Institutului Cultural Român, București, 2013, 251 p. + il. – studiu despre cele mai reprezentative 100 de covoare basarabene, începând din secolul al XVIII-lea și până la mijlocul secolului al XX-lea, album tipărit în condiții grafice deosebite.

CARTIER-BRESSON, Anne (editor), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Marval/Paris Musées, Paris, 2008, 496 p. + il. – monumental îndreptar tehnic pentru cercetătorul fotografiei istorice.

CÂRNECI, Magda, *Artele plastice în România 1945–1989, cu o addenda 1990–2010*, ediția a II-a, Editura Polirom, 2013, 211 p. + il. – lucrare de sinteză singulară asupra perioadei, epuizată în ediția Meridiane 2000, reluată cu revizuiri, adăugiri și ilustrații, precum și rezumate în limba franceză și engleză.

CHIELENS, Piet, *La Grande Guerre 14 – 18. Sellection de photos In Flanders Fields Museum*, Renaissance du livre, Ypres, 2013, 200 p. + il. – valorificarea patrimoniului iconografic al Muzeului In Flanders Fields, cu ocazia celebrării centenarului izbucnirii Primului Război Mondial.

CIUPALĂ, Alin; CĂPIȚĂ, Carol (coordonatori), *Istoria femeii din România în documente (1866–1918)*, Editura Universității din București, 2008, 600 p. – volumul adună laolaltă documente referitoare la locul și statutul femeii în societatea românească modernă, fiind publicate în special programe și regulamente de funcționare ale diverselor asociații feminine.

CIUPALĂ, Alin; BĂRBULESCU, Constantin (editori), *Medicine, Hygiene and Society from the Eightenth to Twentieth Century*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2011, 285 p. – volumul prezintă rezultatele grantului CNCS, *Medical Elite and the Process of Modernisation of Rural Society in Romania (1859–1914)*, studii referitoare la serviciile de sănătate publică, igienă și etnologie, concepte, practică și actanți, văzute dintr-o perspectivă socio-culturală.

CHRZANOVSKI, Laurent; RUSU, Cosmin; SĂLĂGEAN, Tudor, *România medievală/Medieval Romania,* Institutul Cultural Român, București, 2011, vol. I, 140 p., vol. II, 266 p. + il., ediție în lb. română, engleză, germană și franceză, prefață de Teodor Baconschi și Horia-Roman Patapievici – o lectură a istoriei continentale prin prisma istoriei României medievale din secolul al III-lea până în secolul al XVII-lea.

CONDRATICOVA, Liliana, *Arta bijuteriilor din Moldova*, Iași, Editura Lumen, 2010, 286 p. + il. monografie care completează un gol esențial în problema dezvoltării artelor vizuale în Republica Moldova.

COMAN-SIPEANU, Olimpia, *Icoane pe sticlă din patrimoniul Muzeului Astra Sibiu*, *Colecția Cornel Irimie*, Editura Astra Muzeum, 2010, 196 p., recenzie de Marius Porumb, în „Ars Transsilvaniae", XXI, 2011, p. 175–176.

DAVIDESCU, Cătălin, *ARTitudini. Studii. Interpretări. Cronici. Recenzii. Interviuri (1981–2013)*, Editura Aius, Craiova, 2014, 336 p. (fără ilustrații) – reunirea într-un volum de bilanț, sub un titlu improbabil, a scrierilor autorului ce practică o remarcabilă hermeneutică în peisajul istoriei și criticii de artă românești din ultimile aproape patru decenii; majoritatea articolelor au fost publicate în revistele „Arta", „Ramuri" și „România literară".

DOROFTEI, Doina Paula, *Inscripțiile în limba latină din bisericile românești, din perioada 1290–1850*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, București, 2013, 288 p. + il. – autoarea examinează inscripțiile din biserici și muzee din zona Transilvaniei din punct de vedere interdisciplinar, intercultural și interetnic, cu o privire specială asupra bisericilor maghiare.

DUMITRAN, Adriana, *Iosif Berman, maestrul fotoreportajului românesc interbelic*, Editura Bibliotecii Naționale a României, București, 2013, 202 p. + il. – catalog de expoziție cu un valoros studiu introductiv care corectează datele biografice ale fotografului.

DUMITRESCU, Elena, *Ecorşeul Brâncuşi-Gerota. Istoria unei lucrări realizată la Şcoala de Belle Arte din Bucureşti*, Editura UNARTE, Bucureşti, 2014, 165 p. + il. – riguros și lăudabil studiu asupra *Ecorșeului* lui Brâncuși, bazat pe un bogat material de arhivă, în mare parte inedit.

FACON, Patrick, *1914–1918. La guerre des afiches. La Grande Guerre racontée par les images de propagande*, Editions Atlas, Grenoble, 2013, 191 p. + il. – arta afişului pusă în slujba efortului de război.

FILIP, Vladimir (editor), *První Světová Válka/Die Erste Weltkrieg 1914–1918*, Nakladatelství „Josef Filipa", Brno, 2014, 400 p + il – imaginea războiului ilustrată cu ajutorul bogatelor arhive fotografice din Republica Cehă.

FINKENTHAL Michael, *D. Trost. Între realitatea visului și visul ca realitate*, Editura Tracus Arte, 2013, 184 p. – analiză a scrierilor suprarealiste ale lui Dolfi Trost, unul dintre membrii Grupului suprarealist român, activ între anii 1940 și 1947 la București, coautor, alături de Gherasim Luca, al celebrului manifest *Dialectique de la dialectique*.

GANGAL, Boris (coordonator), NESTEROV, Tamara, RÂBALCO, Eugenia, STAROSTENCO, Petru, ş. a., *Centrul istoric al Chişinăului la începutul secolului XXI. Repertoriul monumentelor istorice*, Chişinău, Editura Arc, 2010, 500 p.+ il.

GEARY, *Writing History: Identity, Conflict and Memory in the Middle Ages*, Bucureşti – Brăila, Editura Academiei Române, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2012, 327 p.

GINOT, Isabelle, MICHEL, Marcelle, *Dansul în secolul XX*, București, Editura ART, 2011, 288 p. – autoarele pun în chestiune problema confruntărilor dintre tradiția baletului clasic și dansul contemporan; sunt incluse mărturiile unor coregrafi care, evocând propria practică, propun o percepție a corpului uman ca depozitar al memoriei.

GIURESCU, Constantin C., *Probleme controversate în istoriografia română*, ediție îngrijită, prefață, glosar și indice de Nicolae Rauş, postfață Dinu C. Giurescu, Editura Scripta, Bucureşti, 2011, 270 p.

GUALDONI, Flaminio (editor), *Doina Botez – Il corpo dell'immagine 1989–2013*, Skira, Milano, 2013, 96 p. + il. – catalog monografic al activității din ultimii 25 de ani ai plasticienei Doina Botez.

HAIDUC, Ionel; OTIMAN, Păun Ion (coordonatori al seriei); SABADOS, Marina (coordonator volum); VLASIU, Ioana; BELDIMAN, Ruxanda; TEACĂ, Corina; NIȚIȘ, Olivia; BARBU, Virginia; BÂRCĂ, Ana; TUDORAN-CIUNGAN, Olimpia; HORTOPAN, Mircea; DUNCA, Mircea, *Tezaurul Academiei Române, Colecții de artă*, vol. V, Editura Academiei Române, București, 2014, 400 p. + il. – ultimul volum din seria *Tezaurul Academiei Române*, dedicat colecțiilor George Oprescu, Victor Eftimiu, George Călinescu, Dumitru Minovici, Aurel și Maria Avamescu, Mara Bâscă.

HOLBORN, Mark (editor), ROBERTS, Hillary (text și cronologie), *The Great War*, Jonathan Cape, London, 2013, 504 p. + il. – monumentală istorie în imagini a Războiului cel Mare în care este valorificată colecția de fotografii de front de la Imperial War Museum din Londra, Knopf Publishers.

HOUPT, Simon, *Muzeul operelor dispărute*, traducere de Ioana Novac, Editura Vellant, București, 2009, 192 p. + il. – album în condiții grafice deosebite ce combină plăcerea reîntâlnirii unor capodopere ale artei universale cu poveștile din spatele disparițiilor lor dramatice, misterioase sau ridicole.

HUSSLEIN-ARCO, Agnes; WEIDINGER, Alfred (editori), *Gustav Klimt/Josef Hoffmann, Pioneers of Modernism*, Prestel Verlag, Munich, London, New York, 2011, 331 p. + il. – catalogul expoziției deschisă la Viena pentru a analiza activitatea a doi promotori austrieci ai artei moderne, pictorul Kilmt și arhitectul Hoffmann.

IFTIMI, Sorin; ICHIM, Aurica, *Alexandru Ioan Cuza: Memorabilia*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2013, 106 p. + il. – foarte util instrument de lucru pentru istorici, istorici de artă sau istorici militari privind personalitatea și epoca domnitorului Unirii; folosind o vastă bibliografie și recurgând la studii de iconografie comparată, autorii au adunat toate portretele cunoscute ale principelui Cuza, executate în timpul vieții acestuia, în diverse tehnici (pictură, litografie, fotografie, ilustrație de presă, medalistică); acestea se alătură pieselor de uniformă, armelor, decorațiilor și altor obiecte de uz personal care au aparținut domnitorului.

ILIE, Cornel Constantin (coordonator), *Stațiunile balneoclimaterice românești – sfârșitul secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2012, 120 p. + il. – volum din seria *Imago Romaniae,* inițiată de instituția muzeală ce l-a editat și în care au fost adunate cărțile poștale din colecția muzeului.

ILIE, Cornel Constantin (coordonator), *Capodopere din patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2013, 144 p. + il. – volum din seria *Capodopere 2019*, în care sunt adunate piese de mare valoare din patrimoniul muzeului de la manuscrise și tipărituri la numismatică, medalistică, arte decorative și arte plastice puse în slujba principilor și oamenilor de stat români.

ILIE, Cornel Constantin (coordonator), *Haina îl face pe om. Șase secole de istorie vestimentară*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2014, 159 p. + il. – catalogul unei ample expoziții de modă și costum, cu un cuvânt-înainte semnat de Ernest Oberländer-Târnoveanu și studii de Adrian-Silvan Ionescu, Cristina Anton-Manea, Șerban Constantinescu, Raluca Velicu și Dorina Tomescu.

ION, Narcis Dorin, *Palate din București*, Editura Noi Media Print, București, 2013, 208 p. + il. – un nou volum din suita dedicată reședințelor elitei românești.

ION, Narcis Dorin, *București. Memoria unui oraș/Bucharest. Memory of a City*, Institutul Cultural Român, 2012, 206 p. + il.

IONESCU, Adrian-Silvan (coordonator), *Szathmari: Pionier al fotografiei și contemporanii săi/Pioneering Photographer and his Contemporaries*, Editura Oscar Print, București, 2014, 300 p. + il + DVD – culegere de studii prezentate la conferința internațională cu același nume din anul 2012, ocazionată de împlinirea bicentenarlui nașterii artistului (SCIA, Arte Plastice, serie nouă, tom 4(48)/2014)

JEANNENEY, Jean-Noël; GUÉROUT, Jeanna, *Jours de Guerre 1914–1918. Les trésors des archives photographiques du journal* ***Excelsior***, Les Arènes, Paris, 2013, 539 p. + il. – reconstituire amănunțită a anilor Marelui Război cu ajutorul unei selecții din uluitoarea colecție de 20 000 de clișee pe sticlă a periodicului „Excelsior”.

JENEI, Dana Iuliana, *Renaşterea transilvăneană – identitate culturală în context european*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013, 245 p. + il. color – album care are la bază teza postdoctorală a autoarei, conducător științific Răzvan Theodorescu.

JENEI, Dana; BÂRCĂ, Ana; VĂETIȘI, Monahia Atanasia; POP, Adrian; STAN, Constantin, *Monumente UNESCO din România*, Noi Media Print, București, 2010, 150 p. + il. – album care prezintă șapte obiective românești, ce includ 30 de monumente aflate pe Lista Monumentelor Unesco în perioada 1991–1999.

KLUSCH, Horst, *Siebenbürgische Goldschmiedenkunst,* Sibiu, Honterus Verlag, 2011, 346 p.

KINNEY, Arthur F., *Elizabethan and Jacobean England: Sources and Documents of the English Renaissance*, Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011, 756 p. + il. – colecție de eseuri ce prezintă schimbările şi transformările care au definit societatea anglicană în timpul Renaşterii. Documentele rare din colecții particulare şi publice impun noi interpretări, teorii şi metodologii de abordare.

LAMY, Jean-Claude, ***Le Miroir*** *de la Grande Guerre. Une collection du* ***Miroir***, éditions Anne Carrière, Paris, 2013, 180 p. + il. – valorificarea, cu ocazia centenarului izbucnirii Primului Război Mondial, a imaginilor cu care a fost ilustrat periodicul „Le Miroir” în timpul conflagrației.

LAZĂR, Mariana, „*Spre folosul acestei sfinte case*”. *Constituirea şi evoluția domeniului Mănăstirii Cotroceni* (*secolele XVII–XIX*), Editura Istros, Brăila, Muzeul Brăilei, 2012, 420 p. + il.

LE NAOUR, Jean-Yves, *La Grand Guerre à travers la carte postale ancienne*, editions Hervé Chopin, Paris, 2013, 160 p. + il. – valorificarea cărții poştale ilustrate ca mijloc de propagandă în timpul Primului Război Mondial.

LICĂ-MAȘALA, Marilena (coordonator), *Ivor Porter (1913–2012) – Un englez în istoria României/An Englishman in Romanian History*, ICR în parteneriat cu Fundația Culturală „Memoria”, în limbile română și engleză, 251 p. + il. – volum editat cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea marelui diplomat, personalitate al cărei nume se leagă de istoria României, biograf al Regelui Mihai I.

MADERTHANER, Wolfgang; HOCHEDLINGER, Michael, *Untergang einer Welt. Der Grosse Krieg 1914–1918 in Photographien und Texten*, Brandstätter Verlag, Wien, 2013, 320 p + il. – interesantă reconstituire a Primului Război Mondial văzut prin ochii combatanților din prima linie cu ajutorul scrisorilor, jurnalelor personale și fotografiilor aflate în patrimoniul Arhivelor de Stat Austriece.

MARINACHE, Oana, *Reședințele Știrbei din București și Buftea. Arhitectura și decorația interioară*, Editura Art Conservation and Support, București, 2013, 300 p. + il. în text și în afara lui – monografie care pune accent pe arhitectura și decorația celor două reședințe, aducând și contribuții importante despre genealogie, gust estetic, organizare socială și viață privată. Volum editat în condiții grafice remarcabile.

MIREA, Mădălina, *Radu Bogdan. Corespondențe culturale*, Editura Fundației „Radu Bogdan”, București, 2013, 190 p.+ il. – selecție din corespondența istoricului de artă Radu Bogdan cu personalități culturale precum George Oprescu, Maurits van Dantzig, Albert Boime și a altor scrieri relevante pentru contextul socio-cultural în care s-au produs.

MOCANU, Anca, *Avram Goldfaden și teatrul ca identitate*, Editura Fundației Culturale „Camil Petrescu”, București, 2012, 184 p. + il. – studiu monografic despre cel care a fondat, în anul 1876, primul teatru de limbă idiș din lume, emblemă a identității evreilor în exil și un moment important al istoriei scenei noastre.

MOREL, Maia, *Vivre la CréActivité. Réflection sur l’éducation artistique en arts plastiques,* edition Peisaj, Collection Cogito, Côte Saint Luc, Québec, 2011, 163 p. – analiză a impactului abordării artelor (plastice, îndeosebi) şi a creativității asupra comportamentului social în Republica Moldova și Franța.

MOREL, Maia (coordonator), *ABeCedar. Cum să înțelegem arta de azi/ABéCédaire. Comprendre l’art d’aujourd’hui/Abecedar cultural de artă modernă şi contemporană din Republica Moldova*, ediție bilingvă (română, franceză), Editura Peisaj, Québec, 2013, 101 p. + il.

MURGESCU, Bogdan, *Țările române între Imperiul Otoman şi Europa creştină*, Iaşi, Editura Polirom, 2012, 368 p. – o imagine complexă a țărilor române, de la situația politică şi evoluția comerțului, până la raporturile dintre economie, finanțe şi activitatea militară, valorificând documente ale vremii și avansând unele teze incitante privitoare la istoria acestei regiuni la sfârşitul Evului Mediu şi începutul epocii moderne.

NAGY SARKADI Emese, *Local Workshops – Foreign Connections. Late Altarpieces from Transylvania*, Studia Jagellonica Lipsensis 9, Jan ThorbekeVerlag, Osterfildern, 2012, 319 p. + il, recenzii de Ciprian Firea, în „Ars Transsilvaniae”, XXIII, 2013, p. 299–304, şi Dana Jenei, în RRHA, 2013, p. 115–116, tome L, série Beaux-Arts.

OBERLÄNDER-TÂRNOVEANU, Ernest (coordonator), *Maria. Regina...*, Muzeul Național de Istorei a României, București, 2013, 228 p + il. – biografie în imagini a reginei Maria, ce valorifică bogata iconografie din arhiva fotografică a Muzeului Național de Istorie a României.

OBERLÄNDER-TÂRNOVEANU, Ernest; ILIE, Cornel Constnatin (coordonatori), *90 de ani de la încoronarea de la Alba Iulia*, Editura Cetatea de Scaun, București, 2012, 160 p. + il. – catalog de expoziției în care a fost adunată bogata iconografie dedicată marelui eveniment din anul 1922; este evidențiat aportul pictorului Costin Petrescu în calitatea sa de regizor și scenograf al încoronării, autor al proiectelor pentru mantiile regale, pentru sceptrul regelui Ferdinand I cel Loial și pentru coroana reginei Maria.

ORMISTON, Rosalind, *First World War Posters*, Flame Tree Publishing, London, 2013, 444 p. + il. – cu ocazia centenarului Marelui Război, autoarea face o prezentare a graficii de propagandă elaborată, în ţările beligerante, cu un pronunţat accent pe producţiile britanice şi americane; ca în majoritatea cazurilor când lucrarea aparţine unui anglo-saxon, documentaţia se rezumă doar la zona de limbă care îi este la îndemână, fără a depăşi graniţele geografice naţionale şi, în consecinţă, afişele din zona estică a continentului nu sunt incluse, deşi prin calităţile artistice şi prin încărcătura mesajului nu sunt deloc neglijabile.

ORTNER, M. Christian, *Die K.u.K. Armee und ihre letzter Krieg*, Carl Gerold's Sohn Verlagsbuchhandlung, Wien, 2013, 248 p. + il. – detaliată prezentare a evoluţiei trupelor austro-ungare pe frontul de Est şi în Italia folosindu-se bogata arhivă fotografică de la Heeresgeschichtlichen Museum din Viena, al cărui director este autorul volumului.

PASTOR, Annie, *Images de propagande 1914–1918 ou l'art de vendre la guerre*, Hugo & Cie, Paris, 2013, 158 p. + il. – o istorie a graficii publicitare pusă în slujba efortului de război.

PASTOUREAU, Michel, *Negru. Istoria unei culori*, Editura Cartier, Bucureşti, 2012, 252 p. – o exemplară istorie a negrului în Europa, definită, în primul rând, drept un fapt de societate, scrisă de istoricul medievist francez înrudit cu Lévi-Strauss, expert în bestiarul heraldic, sigiliografie şi numismatică.

PETROV, Mihaela, *Victor Brauner. Cuvântul scris şi opera plastică 1934–1965*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012, 224 p. – important studiu care îmbogăţeşte bibliografia lui Victor Brauner, având la bază cercetări în arhiva Kandinsky, Paris, la Muzeul Ludwig din Aachen şi colaborarea cu Samy Kinge, expert în opera pictorului român.

PLATON, Alexandru-Florin; RĂDVAN , Laurenţiu; MALEON, Bogdan-Petru, *O istorie a Europei de Apus în Evul Mediu. De la Imperiul Roman târziu la marile descoperiri geografice (secolele V–XVI)*, Editura Polirom, Iaşi 2010, 548 p.

RĂDVAN, Laurenţiu; CĂPRARU, Bogdan (editori), *Oraşul, orăşenii şi banii: atitudini, activităţi, instituţii, implicaţii (sec. XVI–XX)*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 2011, 435 p. + il. – culegere de studii din domenii apropiate şi îndepărtate în acelaşi timp: istorie, arhitectură şi ştiinţe economice, într-un demers ce doreşte să ofere o perspectivă complexă imaginii oraşului din spaţiul românesc.

ROETVELD, Josef, *1914–1918 in Bildern – in pictures – en images – per immagini*, Institut für historische Bildforschung, Wien, 2013, 364 p. + il. – util volum cvadriling în care e prezentată, prin fotografii de profesionişti şi de amatori, evoluţia armatelor austro-ungare pe parcursul celor patru ani de război.

RENŢEA, Adina (coordonator); CIUBOTARU, Ştefania, *România interbelică în fotografia lui Iosif Berman*, Muzeul Naţional Cotroceni, Bucureşti, 2013, 100 p. + il. – catalog de expoziţie.

REZEANU, Paul, *Istoria artelor plastice în Oltenia (1800–2000),* vol. II *(1919–2000)*, Editura Alma, Craiova, 2013, 475 p. + il. – prolificul istoric de artă al Olteniei aduce la lumină un nou tom în care prezintă plasticienii ţinutului în perioada contemporană, până la zi.

ROBICHON, François, *Édouard Detaille. Un siècle de gloire militaire*, Bernard Giovanangeli Editeur et Ministère de la Défense, Paris, 2007, 144 p. + il. – monografie dedicată unuia dintre cei mai importanţi pictori francezi de scene de luptă din războaiele epocii moderne.

SASU, Aurel, *Adrian Marino. Cultură şi creaţie*, Editura Eikon, 2010, 492 p. – volum ce restituie, pentru întâia oară, publicistica lui Adrian Marino, dintre 1939 (anul debutului) şi 1947 (ultima colaborare înainte de arestarea din 1949).

SCURTU, Nicolae, *Întâlniri providenţiale. Magdalena Rădulescu – Ion Stăvăruş*, Editura Press Image, Bucureşti, 2013, 120 p. + il. – recenzie de Ioana Vlasiu în RRHA.

SESTO, Pals, *Scrieri în proză 1950–1970*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2014, 132 p., ediţie, îngrijită, prefaţată şi introducere de Michael Finkenthal – recuperarea unui poet mai puţin cunoscut, Simion Sestopali, care a debutat la începutul anilor treizeci ai secolului trecut în revista de avangardă *Alge* (alături de Gherasim Luca, Aurel Baranga Paul Păun şi pictorul Perahim).

ŞERBAN, Geo, *Întâlniri cu Marcel Iancu*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2011, 229 p. + il – carte album ce are la bază trei întâniri memorabile ale autorului cu Marcel Iancu, din 1976, 1978 şi 1980, o contribuţie însemnată la bibliografia importantei personalităţi internaţionale, promotor al modernităţii în artă şi în societate.

SHEARER, Christine Fowler, *Joseph O'Sickey: Unifying Art, Life and Love*, Canton Museum of Art, Canton, 2013, 156 p. + il. – catalogul expoziţiei retrospective a maestrului Joseph O'Sickey.

ŞLAPAC, Mariana, *Arta urbanismului din Republica Moldova*, Chişinău, Editura Arc, 2008, 240 p.

SPÂNU, Constantin; STAVILĂ, Tudor, *Изобразительное искусство Молдовы/Arta contemporană din Moldova*, ediţie bilingvă, Москва/Moscova, Editura Galart/Галарт, 2013, 207 p.

SPIRESCU, Irina, *De la Orient la Occident. Decoratia interioara în reşedinţele domneşti şi boiereşti (1774–1914)*, Noi Media Print, Bucureşti, 2011, 240 p. + il. – lucrarea prezintă aspecte semnificative din istoria culturală şi a mentalităţilor, propunând o analiză a imaginii societăţii româneşti din prisma arhitecturii şi a decoraţiei interioare specifice perioadei analizate.

STANCIU, Ioan, *Locuirea teritoriului nord-vestic al României între antichitatea târzie şi perioada de început a epocii medievale timpurii (mijlocul sec. V – sec. VII timpuriu)*, Cluj-Napoca, Institutul de Studii Transilvane – Editura Mega, Cluj-Napoca, 2012, 793 p.

STAVILĂ, Tudor, *Icoana basarabeană din secolul XIX*, Chişinău, Editura Arc, 2011, 270 p. + il.

STAVILĂ, Tudor; CONSTANTIN, Ion Ciobanu, *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova/ Cultural Heritage of the Republic of Moldova*, ediţie bilingvă româno-engleză cu rezumat în limba franceză, Chişinău, Editura Arc, 2014, 288 p. + il.

STRINATI, Claudio, *Doina Botez – Nosce te ipsum*, Roma, 2009, 124 p + il. – catalogul expoziţiei de la Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo al unei foarte valoroase graficiene românce, stabilită în Italia.

SZCZYGIEŁ, Mariusz, *Gottland*, Editura Art, Bucureşti, 2014, 264 p., traducere din limba polonă de Ana Maria Luft – colecţie de reportaje literare despre Cehoslovacia secolului trecut, mergând dincolo de stereotipuri culturale şi surprinzând unicitatea spiritului ceh prin prisma unor personaje memorabile.

TĂNASE, Daniela, *Prelucrarea metalelor în lumea barbară la Dunărea Mijlocie şi Inferioară în secolele VI–VII*, Editura Excelsior Art, Timişoara, 2010, 431 p. + il.

THEODORESCU, Răzvan; PORUMB, Marius; RÂPEANU, Valeriu; DOCSĂNESCU, Elena; MUNTEANU, Doru; NIŢULESCU, Virgil Ştefan, *Picu Pătruţ: ultimul mare miniaturist al Europei*, Muzeul Ţăranului Român, Bucureşti, 2012, 255 p. + il. – catalog de expoziţie.

TOMA Ludmila (coordonator), *Chişinăul în pictură. Catalog-bibliografie*, ediţie a Bibliotecii municipale B. P. Hasdeu şi a Centrului de Informare şi Documentare Chişinău, 2012, 176 p. + il.

TOMA, Ludmila, *Dimitrie Sevastianov*, ediţie (în limbile română şi engleză) a Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Moldovei, Chişinău, 2012, 112 p. + il.

TSIRGIALOU, Aliki (editor); ANTONIADIS, Costis; CONSTANTINOU, Fani, *ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΘΑΛΑΣΣΕΣ/Greek Seas. A Photographic Journey in Time*, Benaki Museum – Melissa Publishing House, Athens, 2013, 324 p. + il. – substanţial catalog al unei expoziţii de fotografii cu tematică marină din colecţiile Muzeului Benaki la care au contribuit cu studii de înaltă ţinută ştiinţifică trei reputaţi cercetători ai artei camerei obscure.

TZIPOIA, George, *Alexandru Ţipoia. 2014. Centenar sărbătorit de Academia Română*, Editura Tracus Arte, 2014, 200 p. + il., texte de acad. Răzvan Theodorescu, George Ţipoia, Amelia Pavel – album ce comemorează cu eleganţă şi aleasă pietate filială memoria unui artist plastic superior, a cărui „operă totală" a rămas în mare parte ascunsă în peisajul artelor româneşti sub vechiul regim totalitar, ca şi la un sfert de veac după el.

ŢUŢUI, Marian, *Fraţii Manakia şi imaginea Balcanilor*, Editura Noi Media Print, Bucureşti, 2010, 240 p. + il. – lucrarea restituie culturii române opera fraţilor Milton (1882–1964) şi Ienache Manakia (1878–1954), printre cei mai importanţi fotografi din Balcani la începutul secolului al XX-lea şi, totodată, pionierii cinematografiei balcanice.

ŢUŢUI, Marian, *O scurtă istorie a filmului românesc*, Editura Noi Media Print, Bucureşti, 2011, 72 p. + il., în limba română şi engleză – lucrarea prezintă succint evoluţia cinematografiei în România, începând cu prima proiecţie cinematografică, care a avut loc în România la 27 mai 1896, până la succesul Noului Val.

VALLAUD, Pierre, *14–18. La Première Guerre Mondiale*, éditions Acropole, Paris, 2011, 605 p. + il. – monumentală istorie în imagini a Războiului cel Mare în care sunt reunite fotografii realizate de serviciile specializate ale armatelor beligerante, de reporterii periodicelor acreditate sau de amatori, material de propagandă (afişe, cărţi poştale ilustrate, caricaturi), picturi şi grafică realizate de profesionişti sau piese de artă decorativă executate de combatanţi, în tranşee.

VERNEY, Jean-Pierre, *La Première Guerre mondiale*, *L'Album photo*, Éditions LBM 2.), Paris, 2013, 240 p. + il. – prezentarea frontului francez cu ajutorul fotografiilor din colecţia păstrată la Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux.

VIDA, Mariana, *Paul Gavarni (1804–1866): un imagier al modernităţii*, Editura MNAR, Cabinetul de desene şi gravuri, Bucureşti, 2013, 52 p. – catalogul expoziţiei în care a fost prezentată o selecţie de 55 de lucrări provenite din colecţiile fostelor muzee Toma Stelian şi Anastase Simu din creaţia artistului francez Paul Gavarni – desenator, gravor şi caricaturist apreciat în epocă.

VINTILĂ-GHIŢULESCU, Constanţa, *De la işlic la joben. Modă şi lux la Porţile Orientului,* Editura Peter Pan, 224 p. + il. – album având un text savuros, o grafică elegantă, semnată de Roland Vasiliu, şi fotografii reuşite, de Cătălin D. Constantin, editorul albumului.

VOICU, Lia Maria (editor); ION, Dorin Narcis (coordonator), *Carol al II-lea. Portretul unui rege*, Editura Oscar Print, Bucureşti, 2013, 175 p. + il. – catalog de expoziţie în care e valorificată iconografia unui suveran care preţuia fastul aulic într-o vreme dominată de sobrietate şi criză.

*** *Anca Seel-Constantin*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011, 65 p. – album cu reproduceri din creaţia gravată a artistei de origine română care trăieşte la Neuchâtel, Elveţia.

*** *Decorative Arts. Comunicare prin simbol*, ediţia I a Bienalei Artelor Decorative organizată de Uniunea Artiştilor Plastici, Editura UNARTE, Bucureşti, 2012, text introductiv de Aurelia Mocanu.

*** *Di suo'maniera e di suo'aria. Studii în onoarea Ancăi Oroveanu*, volum coordonat de Ruxandra Demetrescu, Irina Cărăbaş şi Ioana Măgureanu, Editura UNARTE, Bucureşti, 2012, 295 p. – culegere de studii variate reflectând demersul pedagogic al unui profesor renumit prin erudiţie, exigenţă şi răbdare.

*** *Gheza Vida. Centenar 1913–2013*, editor Marius Porumb, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2013, 320 p. + il. – volum monografic ce omagiază memoria unui artist român de talie europeană.

*** *Imagini din Marea Britanie/Out of Britain – 100 de ani de artă a peisajului din colecţia Brtitish Council/100 years of Landscape from British Council Collection*, MNAR şi British Council, Bucureşti, 2013, 132 p. + il. – album bilingv editat cu ocazia expoziţiei cu acelaşi nume prezentată la Muzeul Naţional de Artă în perioada 8 octombrie 2013 – 19 ianuarie 2014, text de Dorothy Feuver.

*** *Invazia '68 Praga – Josef Koudelka*, Group Editorial Art, Bucureşti, 2013, 294 p. + il. – albumul, lansat cu ocazia expoziţiei cu acelaşi titlu organizată de Centrul Ceh şi Institutul Francez din Bucureşti, reproduce 249 de fotografii făcute de celebrul „fotograf anonim" în cele 7 zile din august 1968 ale invaziei ruse şi a aliaţilor în Cehoslovacia, mărturii şi declaraţii oficiale din perioada respectivă, precum şi un studiu al evenimentelor.

*** *Ion Grigore*, album cu texte de Cornel Radu Constantinescu, Editura Nemira, Bucureşti, 2011, 160 p. + il.

*** *Ion Grigore*, catalog de expoziţie, cu texte de Adrian-Silvan Ionescu şi Gabriela Bidu, Bucureşti, 2013, 68 p. + il.

*** *Ionesco,* Gallimard, Paris, 2009, 192 p. + il., catalog coordonat de Noëlle Giret – Biblioteca Naţională a Franţei a celebrat centenarul naşterii dramaturgului Eugen Ionescu printr-o expoziţie care s-a desfăşurat în perioada 6 octombrie 2009 – 3 ianuarie 2010. Documentele prezentate în catalog sunt în mare parte inedite. Scrierile dramatice sunt abordate prin intermediul manuscriselor, notelor şi corespondenţei. Crochiuri de decoruri, costume şi fotografii însoţesc expunerile unei opere diverse.

*** *Les migrations des fauves. La diffusion du fauvisme et des expressionnismes en Europe centrale et orientale* [sous la dir. de: Sophie Barthélémy, Valérie Dupont], éditions Universitaires de Dijon, 2012, 160 p. + il. – recenzie de Ioana Vlasiu în RRHA. BA, tome LI, 2014 (sub tipar).

*** *Peter Jacobi*, Kehrer Verlag, Heidelberg Berlin, 2010, 272 p. + il. – album cu ocazia celebrării artistului la 75 de ani care prezintă opera sa multiplă pe segmente: fotografie, sculptură, artă monumentală.

*** *Portretele Patriciatului săsesc din Braşov. Un capitol de artă transilvană*, Editura Muzeului de Artă Braşov, 2013, 103 p. + il. – catalog de expoziţie coordonat de Radu Popică.

V. Barbu, A. S. Ionescu

O VIAȚĂ DĂRUITĂ: IOANA CRISTACHE-PANAIT (1932–2014)

Un nume care deschide un şir de cărți, un nume care stă pe frontispiciul a zeci, poate, sute, de articole, un nume care rostit trimitea la cercetătoarea pasionată care nu precupețea niciun efort pentru a ajunge în vârful unui deal sau în fundul unei vâlcele unde aflase că se găsea o biserică de lemn, veche de secole, uitată de Dumnezeu şi de oameni, unde cineva îi spusese că văzuse o icoană deosebită sau unde o inscripție greu ori, poate, imposibil de descifrat astăzi de cei mai mulți aşteaptă să o desluşească.

Ascundea silueta sa gracilă o voință şi o energie pe care puțini cercetători le vădesc astăzi. O nelinişte îi străbătea ființa atunci când îşi punea întrebări şi căuta răspunsuri. Un patos îi lumina ochii şi îi modula vocea atunci când vorbea despre Transilvania şi despre românii de acolo, când comunica o nouă descoperire sau când reuşea să pună în relație fapte de istorie, mărturii de artă devenite adevărate documente ale dăinuirii, legături nebănuite între oameni de dincolo şi de dincoace de Carpați, când descoperea cărți care aduseseră lumină în suflete şi închideau însemnări care trezeau la viață chipuri de ierarhi şi de preoți, de călugări şi de oameni simpli, care se jertfiseră pentru a le cumpăra şi a le răspândi.

Fiica părintelui Ioan Cristache din satul cu nume de rezonanță istorică, Valea Voievozilor, din vecinătatea vechii capitale a Țării Româneşti, Târgoviştea, Ioana – Janca pentru cei de mult apropiați – îşi va alege Istoria ca obiect de studiu la Universitatea din Bucureşti, pe care o termina în 1956, specializându-se în Arhivistică şi Paleografie. Opțiunea s-a dovedit vocație şi i-a umplut viața. Un doctorat strălucit, susținut sub îndrumarea profesorului Ion Ionaşcu, în 1973, cu teza intitulată „Contribuții la cunoaşterea relațiilor culturale dintre Țara Românească şi Transilvania în secolul al XVIII-lea. Circulația cărții tipărite şi manuscrise”, i-a încununat prima etapă din viața de cercetător, desfăşurată până atunci pe două planuri: cel al studiului cărții manuscrise şi cel al studiului monumentelor istorice, căruia i s-a dedicat cu pasiune în cadrul Direcției Monumentelor Istorice (1964–1977). Aici a deprins gustul pentru cercetarea la fața locului a acestora, gustul drumurilor lungi, anevoioase adesea, în compania colegilor, dar şi singură, pentru a le descoperi secretele şi a le înțelege.

Şi-a desăvârşit această pasiune la Institutul „G. Oprescu” al Academiei Române, unde a intrat în 1979 şi a rămas, după pensionarea (2001) legală, până în 2005.

Ceea ce este absolut remarcabil este faptul că parcursul academic, de la poziția de Cercetător științific II (1990) la cea de Cercetător I (1998) şi apoi încadrarea post-pensionare i-au prilejuit întocmirea mai multor serii de liste de publicații. Simpla enumerare de titluri vădeşte o activitate constantă şi tenace, care a fost condusă cu inteligență şi voință pentru a urma un traseu pe care singură şi l-a stabilit şi în a cărui valabilitate a crezut.

Ioana Cristache-Panait a avut un crez, un crez bazat pe ideea că omul are o menire, că a primit un talant şi trebuie să îl înmulțească. A muncit pentru aceasta şi în câmpul ei de cercetare a reuşit. A devenit un nume şi un reper.

Titlurile de care vorbeam la început se înşiruie. Cărțile, scrise cu trudă, se adunau întâi în dosare, iar apoi începea drumul căutării celor capabili să le publice. Unele i-au fost cerute, ca *Monumente istorice bisericeşti din Eparhia Oradiei*, scrisă împreună cu Ioan Godea (1978), sau *Biserici de lemn monumente*

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 287–288, Bucureşti, 2014

istorice din Episcopia Alba Iuliei. *Mărturii de continuitate şi creaţie românească* (1987), altele s-au născut din temele lucrărilor de plan de la Institut, care au continuat preocupările anterioare (*Arhitectura de lemn din judeţul Hunedoara*, 2000), iar apoi i-au prilejuit şi o schimbare a geografiei cercetării: o nouă preocupare pentru arhitectura de lemn, de această dată din Oltenia şi Muntenia subcarpatică: *Arhitectura de lemn din judeţul Gorj* (2001), *Biericile de lemn din Vâlcea* (2003) sau lucrarea rămasă nepublicată şi pe care – cu spirit perfecţionist – spera să o poată relua pentru că avea ca temă zona sa natală, judeţul Dâmboviţa, de care o legau firele strămoşilor şi amintirile părinţilor.

Drumurile lungi se soldau cu zeci de foi de însemnări, cu zeci de fotografii. Erau un material documentar excepţional, care ar merita păstrat într-un fond de arhivă al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Poate, cândva, un alt cercetător pasionat le va descoperi şi va găsi în ele nu doar informaţii, ci şi ceea ce a ascuns în sine o viaţă dăruită.

Tereza Sinigalia

DAN HĂULICĂ: O EMINENTĂ PERSONALITATE A CULTURII ROMÂNE CONTEMPORANE

Cu Dan Hăulică, cel ce şi-a aflat duminică dimineaţa, pe 17 august 2014, sfârşitul pe patul unui spital unde era ţintuit de o suferinţă atroce de mai bine de zece luni, se stinge unul din străluciţii reprezentanţi ai culturii române contemporane, un om cu un orizont spiritual neobişnuit care a acţionat consecvent pentru triumful calităţii şi al modernităţii.

Stau în faţa colii albe de hârtie, recitesc articolele pe care le-am scris despre el şi cărţile lui, îmi amintesc atâtea şi atâtea zile şi nopţi când am fost alături în sălile de spectacol şi de concert, lungile discuţii despre cărţi, expoziţii, muzee, şi mă tem că emoţia mă va face să nu pot spune acum tot ceea ce aş vrea să spun, tot ceea ce ar trebui să spun. Pentru că ultima dată când m-a chemat la telefon şi când cu inima strânsă îi ascultam glasul care se stingea şi se pierdea, am vorbit despre unul din articolele pe care i le-am publicat în anii '60, intitulat *Spiritul mediteranean*. Se întreba în ce măsură cei tineri mai ştiu despre atâtea şi atâtea fapte culturale petrecute de-a lungul deceniilor trăite de generaţia noastră şi care au căzut într-o uitare voită şi vinovată.

Tocmai de aceea acum, în ceasurile când ne aflăm încă sub impresia incredibilei veşti, deşi ştiam că este iminentă, vom încerca să ne înfrângem emoţia şi să spunem răspicat: Dan Hăulică a fost una din acele proeminente personalităţi ale istoriei contemporane româneşti, continuator demn al unei tradiţii enciclopedice reprezentată de G. Călinescu, G. Oprescu, Tudor Vianu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Fomaţia lui intelectuală atestă încă o dată că şcoala românească a putut da exemplare de înaltă ţinută intelectuală, care au stat în faţa oricărei personalităţi din străinătate, uimind-o prin vastitatea cunoştinţelor sale, prin spontaneitatea cu care realiza cele mai nebănuite apropieri în timp şi în spaţiu, prin ceea ce spunea fără emfază şi fără dorinţa de a pune pe cineva în dificultate.

Când în anul 1956, a debutat în paginile „Gazetei Literare" cu un articol despre poetul Mihail Codreanu, urmat de altele tot atât de profunde şi de măiestrit scrise, într-o vreme în care limba de lemn stăpânea şi reprezenta chiar o trambulină a afirmării oficiale, Dan Hăulică nu trecuse mai departe de Arad, unde fusese în refugiu. Liceul şi Universitatea le-a urmat la Iaşi – cu un interludiu în anii nenorociţi ai refugiului din 1944. Şi astăzi, cei care au urmat cursurile facultăţii de filologie a Universităţii din Iaşi în anii '50, îşi aduc aminte de foarte tânărul asistent Dan Hăulică pe care îl preţuiau pentru cunoştinţele sale, pentru îndrumările de înaltă intelectualitate pe care le dădea la seminarii, pentru distincţia personalităţii sale.

Când a început să scrie în presa Capitalei, articolele sale au învederat un luptător pentru două idei cărora le-a rămas credincios până la sfârşitul vieţii: *calitatea* şi *modernitate*a. A fost cel dintâi care prin scrisul său, niciodată grăbit, niciodată aproximat, ci totdeauna elaborat până la ultima expresie, totdeauna îngrijit ca să nu conţină nicio stridenţă, a oferit un exemplu de ceea ce înseamnă să nu cunoşti limită în calea căutării perfecţiunii. Am fost nu odată martorul acestor chinuitoare zile şi nopţi în care respingea, fără posibilitate de discuţie, orice tentativă de a-l sfătui să încheie mai repede un articol, un studiu, o imprimare radiofonică sau definitivarea unei emisiuni de televiziune.

Calitatea actului artistic a fost crezul demersului său critic. Sub aparenţele sale de blajin moldovean, se ascundea temperamentul de luptător al celui care era încredinţat că îndeplineşte o misiune. De aceea multe din articolele sale au avut un răsunet neobişnuit, au declanşat dezbateri, au fost salutate ca momente definitorii ale afirmării spiritului critic românesc împotriva proletcultismului, a lipsei de valoare, a ceea ce era contrafăcut artistic. Nu puţini dintre cei ce practicau o asemenea artă aveau funcţii înalte, se bucurau de protecţii oficiale, se dovedeau maeştri în intimidarea celor ce îndrăzneau să spună răspicat, dar elegant, ferm şi argumentat că „regele era gol". Nu s-a lăsat intimidat şi a mers mai departe. Uneori singur.

Dan Hăulică nu a fost nici un copil teribil, nici un demolator obstinat. Chiar atunci când a spus fără teamă „Acesta nu este Eminescu" şi a împiedicat ca un bust care nu reprezenta altitudinea sufletească a geniului literaturii noastre să fie aşezat în inima Capitalei noastre. A fost un spirit constructiv prin tot ceea ce a scris – chiar dacă se afla pe poziţii accentuat critice –, prin tot ce a făptuit. În această ultimă ipostază, sacrificând adeseori scrisul său neţinând seama de urmările pe care exigenţa sa proverbială le avea asupra persoanei lui. Şi aceasta pentru că el se

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 4 (48), p. 289–290, Bucureşti, 2014

dăruia. Voia să inițieze publicul, să-i deschidă orizonturi noi, să lărgească aria culturală a timpului. Emisiunile radiofonice din ciclul *Vocile artei moderne*, ciclurile de la Televiziunea Română, dedicate marilor monumente ale artei universale, şi, în sfârşit, revista „Secolul 20", pe care a ridicat-o la nivelul celor mai înalte expresii ale publicisticii culturale româneşti sunt doar câteva exemple. Una din marile creații de care se leagă numele său a fost revista „Secolul 20", revistă condusă de el câteva decenii, pe care a conceput-o ca pe o publicație interdisciplinară. Prin înfățişarea sa grafică, prin reproducerile din arta românească şi universală, arta modernă devenea familiară publicului românesc. Iar când începeai să citeşti traducerile de proză, poezie, dramaturgie, eseistică din literatura universală, simțeai cum ferestre se deschid către orizonturi nebănuite. Vom recunoaşte vreodată ceea ce a însemnat această revistă în care spiritul novator şi curajul lui Dan Hăulică se manifestau număr de număr, pagină de pagină, înfruntând asprimile cenzurii de toate felurile, teama superiorilor, dar nedând niciun pas înapoi? Nu şi-a precupețit timpul construind arhitectura fiecărui număr, citind şi recitind totul, aşezând la locul cuvenit fiecare articol, studiu, fiecare pagină, însoțindu-le de ilustrațiile adecvate.

Spirite lamentate şi lamentabile s-au grăbit să-l atace pe Dan Hăulică, acuzându-l de elitism, de calofilie. Ceea ce era absurd. Răspunsul l-au dat atunci cititorii. Pentru că „Secolul 20" devenise un fenomen social, răspândirea lui, nu o dată, din mână în mână, fiind una din realitățile culturale ale timpului. Când vom scrie o istorie obiectivă a presei româneşti, vom vedea că prin anvergura sa intelectuală, prin corespondențele pe care, în fiecare număr, le stabilea între toate domeniile artei, prin prezența unor personalități ale vieții culturale internaționale care au colaborat aici cu interviuri şi pagini beletristice, prin deplina unitate între fondul şi forma revistei, „Secolul 20" se înscrie cu drepturi egale alături de principalele periodice ale istoriei noastre precum „Dacia literară", „Convorbiri literare", „Viața Românească", „Gândirea", „Revista Fundațiilor Regal".

Abnegația pe altarul artei, spiritul său constructiv l-au făcut să intervină imediat, pe toate căile, promovând valorile tinere, afirmând locul eminent pe care îl ocupă în arta noastră maeştri a căror operă era trecută la fondul pasiv.

Vernisajele la care a vorbit Dan Hăulică (a ținut cineva evidența lor?) erau sărbători ale spiritului, urmărite de un public imens, prilejuind descoperirea şi confirmarea unor talente care au ilustrat arta noastră de azi. N-a abdicat de la ceea ce el considera o misiune, decât cu foarte puține zile înainte de a fi doborât de un infarct ale cărui semne le-a nesocotit supraveghind, până noaptea târziu, lucrările de amenajare a unei expoziții.

S-a implicat în viața artei noastre plastice vizitând ateliere, îndrumând primii paşi, aflând soluții în momente de cumpănă şi de căutare artistică, organizând expoziții. Avea un gust, o pricepere, o dăruire în a alcătui o prezentare plastică fie retrospectivă, fie marcând o etapă din drumul unui artist tânăr sau matur, încât prezența lui în selecția şi alcătuirea ei era imediat simțită. „Este unic", mi-a spus odată marele nostru pictor H. H. Catargi.

O asemenea pasiune pentru descoperirea talentelor şi negarea imposturii, o asemenea dăruire care îl făcea să se implice necontenit în lupta pentru despicarea apelor, nu putea să nu stârnească reacții. Unii l-au numit „un orator printre scriitori" (Doamne iartă-i!), alții l-au acuzat de cosmopolitism şi de nesocotirea valorilor naționale. Când vom citi ceea ce a scris şi ceea ce a vorbit, când vom avea imaginea a tot ceea ce a făcut pentru țara lui cât timp a fost ambasadorul României pe lângă UNESCO, când vom recunoaşte că primul Colocviu Brâncuşi, desfăşurat la noi, în 1967 – organizat de el – a fost un adevărat model greu de egalat, când toți cei care am fost lângă el vom spune cu câtă fervoare înfățişa personalităților venite din străinătate opera artiştilor români în expoziții, muzee, colocvii, conferințe, vom vedea că şi pe acest tărâm acțiunea lui a fost de-a dreptul exemplară. Unul din ultimele colocvii organizat de el a fost cel legat de centenarul morții lui Nicolae Grigorescu, pentru care s-a implicat total, afirmând valoarea națională şi internațională a acestui mare artist.

Pe patul de suferință, a fost consecvent cu sine, până la cea din urmă pâlpăire a trupului său, atât de greu încercat. Am fost unul din ultimii care l-au văzut, dar nu într-o vizită de circumstanță. Voia să scrie un articol despre Constantin Brâncoveanu şi mi-a cerut să îi aduc paginile lui Nicolae Iorga despre acest Voievod al Culturii româneşti deoarece avea conştiința că fără studiile, portretele, conferințele celui ce a murit asemenea înaintaşului său, nu se poate spune ceva esențial. L-am văzut atunci cum cu ultimele lui puteri ținea în mână *Sfaturi pe Intunerec*, răsfoind cu sfială şi trăind parcă cu fiecare filă întoarsă. Aşa cum l-am văzut de atâtea şi atâtea ori în timpul unei vieți în care cele mai de seamă bucurii au fost cele ale culturii.

Articolul despre Constantin Brâncoveanu a fost început. N-a mai apucat să fie dezvoltat şi încheiat. În dimineața zilei când clopotele băteau întru pomenirea nemuritorului Domn, Dan Hăulică închidea pentru totdeauna ochii. Nu se poate ca măcar unul, din acele minunate armonii celeste, să nu fi răsunat şi pentru cel care s-a identificat cu destinele culturii româneşti.

Valeriu Râpeanu

DAN HĂULICĂ
(7 februarie 1932 – 17 august 2014)



Mi se pare nefiresc să vorbesc despre domnul Hăulică la trecut. Nu pot vorbi nici în ton grav, funebru, despre el. Și nici nu voi enunța multele și variatele sale merite, cărțile și albumele pe care le-a publicat (majoritatea ilustrate de fotograful de artă Dan Er. Grigorescu), fabuloasa și fascinanta revistă „Secolul 20” – fereastra intelectualității locale spre lume, gura de aer occidental pe care ne-o luam, cu regularitate, la apariția ei – care a marcat generații întregi de cititori avizi de literatură și de artă universală contemporană, care numai acolo se puteau informa și bucura de mișcarea culturală externă la zi. O vor face alții, mai competenți decât mine. Vechea sa legătură cu familia mea nu suportă așa ceva. Eu vreau să-l evoc așa cum l-am cunoscut, îndrăgit și admirat.

L-am știut de la vârstă fragedă: un tânăr ce purta o căciulă albă, de oaie, și un cojoc cu blană pe margini ne vizita, frecvent, în minuscula și mizera noastră locuință din Str. Sevastopol nr. 20, și avea lungi conversații cu tata. Mama îl servea cu prăjituri cu mere sau alte fructe, făcute chiar de ea. Iar oaspetele rostea, cu glas dulce, încărcat de uimire, admirație, poftă stârnită de mirosul de vanilie și scorțișoară și, poate, de nostalgia căminului familial părăsit de ceva vreme: „Vaaai! Prăjituri de casă!” Iar mama îi făcea și un pachețel, cu câteva bucăți, să le ia cu el pe unde se ducea. Tata i se adresa familiar, chiar cu părintească tandrețe, cu Dănuț, iar el folosea tot prenumele la care adăuga și Domnu Silvan. (Văzând acum, cu ocazia „plecării” sale, data nașterii am constatat că era mai vârstnic decât mine cu 20 de ani, așa că, atunci când l-am întâlnit prima dată avea probabil, 25 sau 26 de ani). De 2–3 ori, când s-a întâmplat să lucreze seara, mai târziu, cu tata la redacția „Secolul 20” – care se afla la etajul Casei Scriitorilor (Casa Monteoru de pe Calea Victoriei), în câteva camere fastuos decorate, cu stucaturi aurite și plafoane pictate – mi-a trimis un carton de prăjituri de la doamna Candrea, gestionara și prețuita bucătăreasă a restaurantului, foarte bun, de la parter, al Uniunii Scriitorilor.

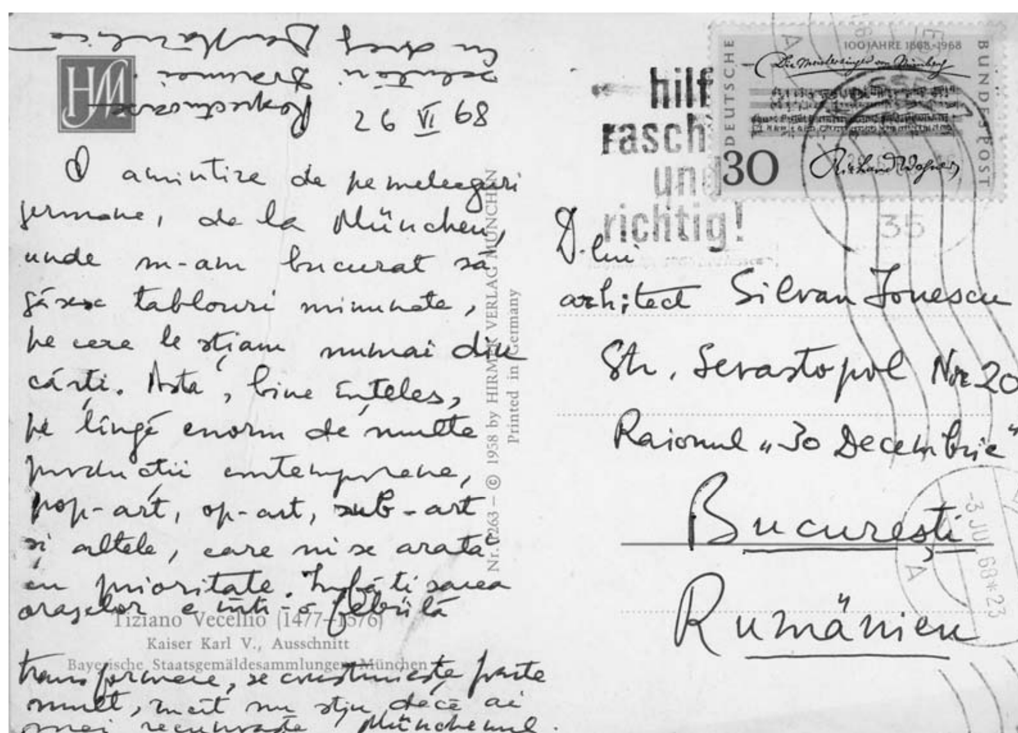
Când a făcut o călătorie în Germania, în 1968, i-a trimis tatei o carte poștală ilustrată cu chipul lui Carol Quintul de Titian, achiziționată la München, de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Tata a fost extrem de mișcat de acest gest de mare sensibilitate și de prețuirea ce i-o arăta în cele câteva rânduri așternute cu slovă mică, înghesuită în care își mărturisea bucuria de a vedea opere de artă pe care nu le știa decât din cărți[1]. A ținut multă vreme, pe noptieră, acea imagine încărcată de semnificații. Peste ani, ca un răspuns la acea dragă amintire a copilăriei ce m-a urmărit multă vreme, i-am trimis și eu, de la Londra, în 2010, la adresa din str. Docenților, o vedere cu portretul unuia dintre ambasadorii lui Holbein de la National Gallery.

Respingându-i-se de mai multe ori dosarul de admitere în UAP, la secția de grafică, de către o comisie ostilă formată din Ross, Kazar, Damadian și Ivancenco, părintele meu a apelat la Dănuț care, intervenind pe lângă conducerea de atunci, obține admiterea tatei în respectiva uniune de creație, pe 26 mai 1964. Același

---

[1] „26 VI 68/ O amintire de pe meleaguri germane, de la München, unde m-am bucurat să găsesc tablouri minunate, pe care le știam numai din cărți. Asta, bine înțeles, pe lîngă enorm de multe producții contemporane, pop-art, op-art, sub-art și altele, care ni se arată cu prioritate. Înfățișarea orașelor e într-o febrilă transformare, se construiește foarte mult, încît nu știu dacă ai mai recunoaște Münchenul. Respectuoase salutări Doamnei. Cu drag, Dan Hăulică”.

conclav format din „colegi” cu interese identice, dar talente de calibre diferite, îi bara tatei accesul la una dintre sălile unde putea să-și organizeze o expoziție personală. Tot Dănuț a fost acela care a mediat obținerea spațiului de la Galateea – care, pe atunci, purta numele Galeriile de Artă sau Calea Victoriei 132, numele confundându-se, în limbaj colocvial, cu adresa – unde, în intervalul 14 aprilie – 8 mai 1968, a fost deschisă expoziția *Măști și portrete*, titlu sugerat tot de el, care a rostit și alocuțiunea la vernisaj. Cu un an înainte, în suplimentul revistei „Secolul 20”, *Omagiu George Enescu*, ocazionat de Festivalul Internațional „George Enescu”, fusese publicată o selecție din desenele sale reprezentative cu interpreți, dirijori și compozitori atrași la București de însemnatul eveniment muzical (Claudio Arrau, Sir John Barbirolli, Zubin Mehta, Carlo Zecchi etc.). Colaborarea tatei la „Secolul 20” a fost lungă și fructuoasă.


26 VI 68

O amintire de pe meleaguri germane, de la München, unde m-am bucurat să găsesc tablouri minunate, pe care le știam numai din cărți. Arta, bine înțeles, pe lângă enorm de multe producții contemporane, pop-art, op-art, sub-art și altele, care mi se arată cu prioritate. Înfățișarea orașelor e într-o febrilă transformare, se construiește foarte mult, încât nu știu dacă ai mai recunoaște Münchenul.

D-lui arhitect Silvan Ionescu
Str. Sevastopol Nr 20
Raionul „30 Decembrie”
București
Rumänien

Era să am și eu o colaborae la acea revistă. În 1978, la Biblioteca Americană a fost invitat un universitar cu sânge indian Kiowa, Navarre Scott Momaday, laureat al Premiului Pulitzer. El a prezentat filmul *More Than Bows and Arrows* (1978, R: Garry Warriner și Kurt Engelstad) pentru care asigurase narațiunea, apoi a conferențiat despre *Aportul indienilor la civilizația Americii*. După expunere, a fost înconjurat de mai mulți ascultători care i-au pus diverse întrebări. Ion Comșa, distinsul traducător, i-a arătat recent-apărutul volum *Cântecul bizonului* (Editura Minerva, 1978), cu tălmăcirile lui Dan Grigorescu din lirica și elocința amerindiană și l-a anunțat că, la „Secolul 20” avea în pregătire un număr special despre băștinașii Americii de Nord. Alfându-mă în preajmă, am prins vestea din zbor și, peste câteva zile, ca pasionat de istoria și arta indienilor, am mers la redacție cu câteva materiale legate de acel subiect: prima mea comunicare științifică scrisă pentru o sesiune studențească, Colocviul de Teorie şi Critică de Artă, Sibiu (27–29 aprilie 1973), *Noua pictură indiană – fenomen artistic și social*, un altul despre pictorul George Catlin la împlinirea centenarului morții sale, în 1972, precum și interviul ce i-l luasem, tot în 1972, lui Fritz Scholder, când fusese la București, cu ocazia expoziției ce-i fusese organizată la aceeași Bibliotecă Americană. Ultimele două articole rămăseseră nepublicate pentru că, redactorii utecişti ai revistei „Viața studențească” se temuseră să dea la lumină, în contextul încă puternic al „Tezelor din Iunie” (1971), ceva legat de americani și arta lor (ani de zile am fost ironizat de Grigore Arbore, unul dintre acei redactori progresiști, cu apelativul „Pictorul preeriilor” ori de câte ori mă întâlnea pe culoarul redacției ori pe stradă...). Domnul Baciu, secretarul de redacție al „Secolul 20”, mi-a oprit interviul cu Scholder ce i se păruse potrivit pentru profilul publicației. Dar, din păcate, acel număr special nu a mai prins contur și materialul mi-a fost returnat. A rămas, până astăzi, inedit.

În adolescență, ascultam, fascinat, la radio, *Vocile artei moderne*, emisiunea susținută de el săptămânal. Refuzam orice altă activitate doar pentru a fi prezent la acel regal de nume și de glasuri venite

din depărtări, de pe tărâmuri la care visam, dar nu speram să le văd vreodată. Atunci am auzit prima oară de Soulages, César, Schöffer, Arman, Tinguely şi alţii. Mă încânta muzicalitatea acestor nume în pronunţia lui Hăulică. Mai târziu, la începuturile mele de cronicar plastic, am adoptat mulţi dintre termenii sonori, de origine franţuzească, folosiţi de magistru. Pentru că, în acea vreme, îl alesesem de model în redactarea acelor materiale. Luam *Dicţionarul limbii române*, uneori *Larousse*-ul, mă dumiream asupra înţelesului anumitor cuvinte ce le auzisem la el ori le găsisem în textele sale de catalog, şi le plasam la locul potrivit în propriile contribuţii. Era, poate, un teribilism juvenil, dar consideram că, în acest fel, fac un misionariat cultural obligându-mi cititorii să apeleze, la fel ca mine, la dicţionar spre a descifra înţelesul acelor termeni.

Mă fermeca şi ţinuta sa vestimentară la apariţiile în public: era ceva colorat care scotea din amorţeală şi făcea atractiv peisajul străzii într-o perioadă când totul era gri-neutru, ca în anii ’60–’80. Pletele pe care nu i le critica sau contesta nimeni – deşi studenţimea de la Arte Plastice era oprită pe stradă de grupuri de „oameni ai muncii” indignaţi şi de miliţieni care, în cel mai bun caz, te conduceau la frizer dacă nu te înghesuiau într-o dubă unde erai tuns zero şi ras, în chip brutal. La vernisaje îmbrăca un costum de catifea neagră, cu pantaloni evazaţi, şi înoda o cravată lată, din catifea pan, mov. Iarna, pe vreme rece, avea un *macferlan* – sau, mai corect, un *carrick* cu mai multe pelerine suprapuse – iar pe cap purta o şapcă à la Lenin. În aceeaşi perioadă, sub imperiul lecturilor romantice şi al filmelor englezeşti cu subiect în secolul al XIX-lea, îmi făcusem şi eu, fără a-l imita, în 1972, un macferlan negru. M-am temut să nu cumva să creadă că i-am luat modelul. Tata i-a şi spus aceasta, iar el a zâmbit şi, cu glas blând, a zis: „Să nu-şi facă probleme: mi-a plăcut când l-am văzut aşa, ca un paşoptist...”. Mai târziu, a abandonat pelerinele şi a luat o gubă maramureşeană, albă, la care acorda o şapcă neagră de marinar grec şi un lung fular în nuanţe variate, vii – de obicei roşu vermillon –, pe care îl arunca peste umăr, à la Aristide Bruant.

Am asistat la cununia sa civilă, la Primăria Sectorului I, în Piaţa Amzei. Pe treptele clădirii, era aşteptat, cu sufletul la gură, de mireasă – Cristina Isbăşescu, ilustra hispanistă –, de distinsa ei familie şi de întreaga redacţie a „Secolul 20”. A întârziat mult, ca de obicei. S-a intervenit pe lângă ofiţerul stării civile să ia, peste rând, alte grupuri de însurăţei până când avea să sosească Hăulică. Şi a sosit, într-un târziu, cu pasul său măsurat, niciodată grăbit, şi cu aerul preocupat. De câte ori revăd filmul lui Abel Gance *Napoleon* (1927) şi se ajunge la secvenţele ce descriu cununia generalului cu Josephine, în preziua plecării la comanda Armatei din Italia, când el întârzie la ceremonie pentru că studia planurile de bătaie, mă gândesc la similitudinile cu festivitatea din Piaţa Amzei.

Tata i-a făcut mai multe portrete. Unul a fost inserat în albumul *Portrete de scriitori* (Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, p. 51), acolo unde se afla şi un fragment dintr-o cronică scrisă de Hăulică, în 1958, în „Gazeta literară”. Alte câteva au fost prezente pe simeza retrospectivei de la Sala Artis, din decembrie 2006, *Silvan Ionescu 1909–1999. Măşti şi portrete*. Ca pentru a închide cercul unei cariere dusă sub semnul artelor şi literelor, prezentarea expoziţiei a fost făcută tot de Dan Hăulică, acelaşi care-i vernisase tatei şi prima expoziţie personală, în 1968. Prin grija lui Mark Bryant, un admirabil istoric al caricaturii mondiale, care era pe atunci secretar la London Press Club, în numărul din ianuarie 2007 al publicaţie „Press News. Journal of the London Press Club”, la rubrica *News in Brief*, a fost făcută o succintă prezentare a retrospectivei Silvan şi inserată o imagine de la vernisaj în care apărea vorbitorul alături de organizator, semnatarul acestor rânduri. M-a mai onorat cu prezentarea volumului *Mişcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea* (Editura Noi Media Print, Bucureşti, 2008), ce a fost lansat, pe 10 martie 2009, la Palatul Suţu, când, după discursuri, în plină sesiune de autografe, s-au stins luminile în întregul Muzeu Municipal şi am fost evacuaţi, în mare grabă, pentru că se produsese un incendiu la tabloul electric.

Alocuţiunile lui Hăulică la vernisaje ori lansări de carte erau mostre de oratorie. Cu eleganţă, vorbitorul îşi purta asistenţa, dintr-un gen într-altul, făcând vaste şi recompensante excursuri în istorie, filologie, filosofie, geografie, ştiinţe exacte, spre a ajunge la arte şi a aureola autorul sau evenimentul cu adjectivele cele mai măgulitoare. Începea rostirea cu ton scăzut, grav, şi cu o expresie foarte serioasă, chiar severă, făcând pauze mari de gândire şi punctare a unor idei ori cuvinte, pentru ca, ambalându-se, încălzindu-se, să se însenineze, să i se anime chipul, să devină amuzat de propriile vorbe, să înteţească ritmul discursului, să zâmbească, voios, şi să şuguiască jucându-se cu diverşi termeni de invenţie proprie. Deşi durau, de obicei, mult, cuvântările sale nu oboseau şi nu plictiseau pentru că erau foarte variate în abordare, foarte înţelepte, pline de sensuri pe care, de multe ori, le descopereai abia ulterior. Aceasta pentru că Dan Hulică a fost un prinţ al spiritului de tip renascentist.

Veacul al XX-lea a fost, pentru românimea culturală, Secolul Hăulică!

Adrian-Silvan Ionescu